

Futuristic Rhythm

Modernisme i tjuetallets jazz

Erlend Bronken



Mastergradsoppgave ved institutt for musikkvitenskap /
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2015

Futuristic Rhythm

En redegjørelse om modernistiske strømninger i det sene 1920-tallets jazz.

© Erlend Bronken

2015

Futuristic Rhythm: modernisme i tjuetallets jazz.

Erlend Bronken

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Allkopi, Oslo.

Sammendrag

Den tidligste jazzen som dokumenteres på plate, fra 1917 og fremover, har fortrinnsvis en enkel og tradisjonell skala- og akkordbruk. I siste halvdel av tjuetallet kan man derimot se en høy forekomst av jazzinnspillinger som demonstrerer innflytelse fra samtidig, progressiv kunstmusikk. I visse miljøer er dette så fremtredende at man kan snakke om en egen stilistisk bevegelse – i oppgaven navngitt som «futurismen». I det man kan kalle den offisielle jazzhistorien er dette fenomenet ikke beskrevet. I noen grad har man observert at den legendariske trompetisten Bix Beiderbecke, som var sentral i bevegelsen, hadde en fascinasjon for fransk impresjonisme, men man har sviktet i forhold til å se at dette kun er en bit av et større hele. Strømmen av progressive jazzinnspillinger opphører etter børskrakket på Wall Street i 1929, som medfører drastisk endrede arbeidsvilkår for musikere. I det følgende tiåret kan man ikke observere noen tilsvarende jazzbevegelse. Det er likevel visse forbindelseslinjer til fremveksten av be-bop på førtitallet og cooljazz på femtitallet, som taler for at futurismen er av betydning for jazzens historiske utvikling. Ideologiske faktorer som har preget prosessen frem mot etableringen av dagens offisielle jazzhistorie har imidlertid ført til et smalt perspektiv på tjuetallets jazz, hvor mer tradisjonell jazz er blitt prioritert.

Forord

For en del år tilbake ledet undertegnede et ensemble i Oslo, som søkte å gjenskape en type tett arrangert orkesterjazz som var en dominerende sjanger i plateproduksjonen i siste halvdel av tjuetallet. Vår debut fant sted på Stortorvets Gjæstgiveri, et viktig sentrum for såkalt tradjazz – improviserte småbandjazz med røtter i samme periode. I pausen oppsto det en lang kø av folk som ville takke oss. De fortalte stort sett alle det samme; at dette var musikk de hadde lyttet til innspillinger av i årevis og at de hadde håpet at noen skulle begynne å fremføre den igjen. Samtidig sto denne begeistringen i kontrast til signaler vi fikk om at sentrale personer i trad-jazzmiljøet rynket på nesen over musikken vår, fordi den var for arrangert, og prøvde å hindre at vi fikk engasjementer.

I dette orkesteret hadde vi et begrep: futuristisk. Ordet, som vi hadde snappet opp fra platetitler, brukte vi uhemmet om bestemte trekk i musikken, av og til om hele låter. Vi kunne like eller ikke like en låt, fordi den var eller ikke var futuristisk. Vi kunne også gi instruksjoner som «dette må fraseres futuristisk» og vi brukte begrepet like fritt overfor innleide som faste musikere. For oss var det en selvfølgelighet at futurisme var noe helt essensielt ved det sene tjuetallets jazz og vi fant denne ideen igjen hos menneskene rundt oss.

Mange år senere tok jeg emnet «Jazzanalyse» ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo. Der gikk det opp for meg at «futurisme» ikke var noe definert, anerkjent fenomen i litteraturen som omtalte perioden. Generelt ga historiebøkene et bilde jeg, som mangeårig platesamler, hadde vondt for å kjenne meg igjen i. Videre ble jeg satt inn i de heftige debattene som har omkranset jazzen, om hva jazz er og hva som skal inkluderes i jazzbegrepet. Diskursen går ofte langs skillelinjer som svarte kontra hvite musikere, arrangert kontra improvisert og svingende kontra ikke svingende musikk. Det gikk opp for meg, at denne debatten pågår friskt om nyere tids jazz, mens den like gjerne kunne vært ført om tjuetallets jazz, men dette skjer i all hovedsak ikke.

Arbeidet med eksamensoppgaven i jazzanalyse, titulert «Avantgardisme og kunstmusikalitet i tjuetallets jazz», ansporet meg til å skjønne at jeg satt på materiale til en masteroppgave. I eksamensoppgaven ble trekk innlånt fra kunstmusikk observert mest som kuriøse innslag, som sporadiske forekomster av interesse for denne typen materiale blant jazzmusikere i perioden. Forskningsarbeidet som ligger til grunn for denne masteroppgaven avdekket imidlertid, til min egen overraskelse, noe betydelig større.

Det har vært tre veiledere tilknyttet oppgaven, samt en fjerde tilknyttet et relatert, individuelt leseemne. Jeg vil takke alle disse for deres bidrag i prosessen. Odd Skårberg takkes særskilt for å ha satt meg inn i diskursen rundt jazzgenren, som altså åpenbarte oppgavens problemstilling for meg. Erlend Hegdal skal ha takk for å ha delt sin innsikt i tidlig jazzlitteratur, samt den oppmuntring han har gitt for å forfølge prosjektet, som har føltes kontroversielt. Hans T. Weisethaunet takkes spesielt for å ha gjort meg oppmerksom på sensitive spørsmål knyttet til problemstillingen og Ståle Wikshåland for uvurderlig hjelp til å få fullført skriveprosessen. Jeg vil også takke instituttet for stor velvillighet og tilrettelegging i en periode som har vært tung for min familie, samt ikke minst for innvilgningen av nevnte leseemne, som har vært av stor betydning for arbeidet. Jeg vil også takke ragtimepianisten Morten Gunnar Larsen, som ansporet meg til å forfølge betydningen pianostilen *novelty* har hatt å si for utviklingen av progressiv jazz. Til slutt vil jeg takke diverse venner og kolleger som har stilt opp som korrekturlesere og gitt gode råd.

Innholdsfortegnelse

| | | |
|-------|---|----|
| 1 | Innledning..... | 1 |
| 1.1 | Problemstilling..... | 1 |
| 1.2 | Oppgaven i kontekst av eksisterende forskning | 1 |
| 1.2.1 | Historiesyn | 9 |
| 1.3 | Forskningsmetode: jakten på futuristene..... | 10 |
| 1.3.1 | Diskografien og verksfortegnelsen..... | 10 |
| 1.3.2 | Analyse..... | 11 |
| 1.3.3 | Litteratur..... | 11 |
| 1.4 | Avklaring av noen sentrale begreper | 12 |
| 1.4.1 | Modernisme..... | 12 |
| 1.4.2 | Futurisme..... | 12 |
| 1.4.3 | Den offisielle jazzhistorien..... | 14 |
| 1.4.4 | Jazzlitteraturen | 14 |
| 1.4.5 | Jazz | 14 |
| 1.5 | Oppgavens struktur..... | 16 |
| 2 | Futurismen..... | 17 |
| 2.1 | Analyse: Humpty Dumpty | 17 |
| 2.2 | Hvem, hva, hvor | 21 |
| 2.3 | Forutgående og parallelle fenomener | 24 |
| 2.3.1 | Novelty | 25 |
| 2.3.2 | New Orleans-Jazz..... | 26 |
| 2.3.3 | Symfonisk jazz | 27 |
| 2.3.4 | Futurist Philosophy | 29 |
| 2.4 | De første tegnene | 31 |
| 2.4.1 | The Original Memphis Five | 32 |
| 2.4.2 | Frank Trumbauer og cool-jazzens premature fødsel..... | 35 |
| 2.4.3 | Bix Beiderbecke og den moderne jazzsolo | 37 |
| 2.4.4 | Hoagy Carmichael: Birth of the Cool II..... | 42 |
| 2.4.5 | Kontakten mellom de fire store..... | 44 |
| 2.5 | Futurismen: 1926-29..... | 47 |
| 2.5.1 | Nichols-kretsen..... | 47 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 2.5.2 | Nichols-kretsen hos Whiteman | 53 |
| 2.5.3 | Trumbauer-kretsen. | 55 |
| 2.5.4 | Trumbauer-kretsen hos Whiteman | 61 |
| 2.5.5 | Fletcher Henderson og de svarte artistenes rolle..... | 63 |
| 2.6 | I futuristenes kjølvann | 66 |
| 2.6.1 | Duke Ellington | 69 |
| 2.6.2 | Lester Young | 73 |
| 2.6.3 | Art Tatum | 75 |
| 2.7 | Oppsummering | 77 |
| 3 | Jazzlitteraturens fremvekst | 79 |
| 3.1 | Le Jazz Hot | 79 |
| 3.2 | Swing That Music..... | 82 |
| 3.3 | Moldy figs and Modernist | 84 |
| 3.4 | Jazz Preservation Act..... | 92 |
| 4 | Konklusjon | 99 |
| | Litteraturliste | 101 |

| | |
|---|-----|
| Vedlegg | 109 |
| I Illustrasjoner..... | 110 |
| II Futuristiske komposisjoner | 116 |
| III Diskografi..... | 120 |
| III.I Den futuristiske kretsen i New York | 120 |
| III.I.I Frank Signorelli og Phil Napoleon..... | 120 |
| III.I.I Nichols / Mole-kretsen | 4 |
| III.I.II Frank Trumbauer og Bix Beiderbecke | 11 |
| III.I.III Eddie Lang og Joe Venuti | 15 |
| III.I.IV Hoagy Carmichael | 16 |
| III.I.V Paul Whiteman | 18 |
| III.II Andre aktører i New York | 21 |
| III.III Utenfor New York | 26 |

| | | |
|------------|---------------------------------------|----|
| III.III.I | Coon-Sanders-orkesteret | 26 |
| III.III.II | Andre utøvere | 27 |
| III.IV | Innspillinger av svarte artister..... | 30 |
| III.IV.I | Fletcher Henderson..... | 30 |
| III.IV.II | Andre artister i New York | 32 |
| III.IV.III | Utenfor New York | 33 |
| III.V | Europeiske innspillinger | 34 |
| III.V.I | Fred Elizalde | 34 |
| III.V.II | Al Starita..... | 36 |
| III.V.III | Andre artister i England..... | 38 |
| III.V.IV | Andre europeiske land | 39 |

Liste over vedlagte illustrasjoner

1. Bix Beiderbecke, solo fra «Humpty Dumpty», 1927.
2. Bix Beiderbecke, solo fra «Riverboat Shuffle», 1924.
3. King Oliver, solo fra «Dippermouth Blues», 1923.
4. Bix Beiderbecke, solo fra «Riverboat Shuffle», 1927.
5. Louis Armstrong, solo fra «West End Blues», 1928.
6. Kid Ory, solo fra «Hotter Than That», 1927.
7. Miff Mole, solo fra «Rhythm of the Day», 1925.
8. Red Nichols, solo fra «I'm Coming Virginia», 1927.
9. Frankie Trumbauer, solo, «Singing The Blues» 1927.
10. Forsiden av klaverutgaven av Ellingtons «Black Beauty».

1 Innledning

1.1 Problemstilling

På jazzinnspillingene i perioden 1926-29 kan man observere en høy forekomst av modernistiske innslag. Med «modernistiske innslag» menes her stiltrekk som kan forstås som lånt fra samtidig kunstmusikk, av komponister som Debussy, Ravel og Stravinsky. Det dreier seg i stor grad om stiltrekk som også vil være sentrale i senere, såkalt progressive jazzstiler; førtitallets bebop og femtitallets cool-jazz. I det man kan kalle den offisielle jazzhistorien brukes ordet modernisme likefullt knapt om jazz som er eldre enn de sistnevnte stilartene. Man kan sitte igjen med inntrykk av at radikaliseringen av jazzen skjedde brått og foruten forløpere. Denne oppgaven gransker forekomstene av nevnte stiltrekk og konteksten disse opptrer i. Dens hovedproblemstilling er hvilket grunnlag som finnes for å hevde at dette dreier seg om en egen stil eller trend og hvilken betydning denne i så fall har i historisk sammenheng. Hevder man å ha oppdaget et hittil ukjent men viktig fenomen, er man i noen grad forpliktet til å forklare hvordan det har kunnet forbli ukjent. Dette vil derfor være en sekundær problemstilling i oppgaven.

1.2 Oppgaven i kontekst av eksisterende forskning

Oppgavens utgangspunkt er altså, at det finnes et større fenomen i jazzen i siste halvdel av tjuetallet, som ikke har fått plass i den offisielle jazzhistorien – men er virkelig ingenting skrevet om dette fra før, og hva er egentlig denne «offisielle» jazzhistorien?

I 2009 kom en CD ut, med tittelen *The Jazz Modernists 1924-1933*. Utvalget musikere og innspillinger på denne er av naturlige årsaker noe snevrere, men spiller det som vil bli fremlagt i denne oppgaven. Bruken av bestemt form i tittelen, altså «The Jazz Modernists» og ikke for eksempel «Modernistic Jazz», kan gi inntrykk av at det refereres til en velkjent gruppering, men det finnes faktisk tilsynelatende ikke andre kilder som skiller ut den aktuelle gruppen musikere som tjuetallets jazzmodernister. Mangelen på slike kilder, og det at ordet moderne normalt først assosieres med jazz fra 40-tallet og fremover, er da også noe det blir uttrykt bevissthet om i de vedlagte albumnotatene, skrevet av musikeren og skribenten Digby

Fairweather. Hans forklaring på hvorfor er det første av tre tekstpartier som kan fungere som et effektivt bakteppe for denne oppgaven:

Quickly-assembled histories have portrayed the 1920s jazz decade as moving from the rolling thunder of King Oliver's Creole Jazz Band to the open-hearted climactic statements of royal Louis Armstrong's Hot Five and Seven (which established jazz once and for all as a soloist's medium), then onto the brawling birth of Chicago-style jazz which, broadly speaking, birthed in turn the starry swing era of Benny Goodman and his jitterbug contemporaries. Amid this spectacular unfolding arena - if such histories were to be believed - dwelt a dance band leader with symphonic pretensions called Paul Whiteman and a lonely and tragic young man with a horn called Bix Beiderbecke. But this is a spurious oversimplification. Because throughout the 1920s, an alternative movement was in the midst of leaving a rich legacy to the music's history. And its creators were indeed 'The Jazz Modernists' 1924-33'.¹

La oss umiddelbart, før vi går over til den andre delen av vårt bakteppe, bite oss merke i at Fairweather kaller sitt utvalg av musikere for en alternativ bevegelse og hevder denne er utelatt i det han kaller en tvilsom forenkling av jazzhistorien. La oss også notere bak øret hvilke musikere, med hvilke roller, han nevner som en del av denne forenklede fremstillingen.

Ideen om en forenkling av jazzhistorien kan observeres igjen i den andre biten av bakteppet vårt. Den er hentet fra en artikkelen «Constructing the Jazz Tradition» av Scott DeVeaux, som har blitt karakterisert som «one of the most influential essays in academic jazz studies»².

To judge from textbooks aimed at the college market, some-thing like an official history of jazz has taken hold in recent years. On these pages, for all its chaotic diversity of style and expression and for all the complexity of its social origins, jazz is presented as a coherent whole, and its history as a skillfully contrived and easily comprehended narrative. After an obligatory nod to African origins and ragtime antecedents, the music is shown to move through a succession of styles or periods, each with a conveniently distinctive label and time period: New Orleans jazz up through the 1920s, swing in the 1930s, bebop in the 1940s, cool jazz and hard bop in the 1950s, free jazz and fusion in the 1960s. Details of emphasis vary. But from textbook to textbook, there is substantive agreement on the defining features of each style, the pantheon of great innovators, and the canon of recorded masterpieces.³

Det viktigste med denne passasjen er påstanden om eksistensen av en jazzhistorie – den samme som Fairweather refererer til – som er offisiell. En påstand om at det finnes en

¹ Fairweather, *The Jazz Modernists*, 2009, albumnotater, 8-9.

² Tucker, «Deconstructing the Jazz Tradition», 264

³ DeVeaux, «Constructing the Jazz Tradition», 484.

historisk konsensus, vil prinsipielt alltid kunne bestrides. Man vil vanligvis kunne finne tekster som går imot enhver påstått hovedstrøm innenfor et fagfelt, og arbeidet med denne oppgaven har i stor grad ført frem til slike. Det er likefullt tydelig at disse kildene er unntak fra det generelle bildet. Om man begrenser seg til lærebøker, slik DeVaux gjør, er det vanskelig å finne stemmer som går motstrøms. Nettopp denne typen utgivelser er interessante i forhold til å definere status quo, siden man må anta at de normalt ikke vil være ment som innlegg i debatten rundt jazz. Snarere vil de forsøke å fange en konsensus, i den forstand at slike bøker må presentere versjoner av jazzhistorien som er allment nok aksepterte til å bli tatt i bruk av lærestedene de er rettet mot.

DeVauxs artikkel utkom i 1991 og har blitt fulgt av en lang rekke lignende tekster som stiller spørsmål ved det han kaller den offisielle jazzhistorien.⁴ Hvordan kan man så raskt oppsummere innholdet i denne offisielle jazzhistorien, som oppgaven stiller seg i opposisjon til? Med tanke på vår problemstilling er det viktig å påpeke at jazzen tvers igjennom tjuetallet, slik DeVaux nevner over, kategoriseres som New Orleans-jazz, oppkalt etter det som utpekes som jazzens fødeby, hvor den oppstår som en sammensmeltning av eldre afroamerikanske kulturuttrykk som spirituals, arbeidssanger, blues og ragtime, samt europeisk danse- og militærmusikk. En betydelig andel av et snevert utvalg artister fra epoken som vies oppmerksomhet, stammer derfra. Ikke minst gjelder dette Joe «King» Oliver og Louis Armstrong, som Fairweather beskriver som hovedpersonene i den typiske jazzhistoriefremstillingen, i sitatet over. Byen New Orleans' musikalske innflytelse beskrives dermed som sterk gjennom hele epoken og den strekker seg helt frem til fremveksten av swing-stilen på trettitallet. Hos Fairweather så vi også begrepet Chicago-jazz, men dette regnes som en underkategori av New Orleans-jazz.⁵ Med tanke på at fenomenet som oppgaven vil beskrive har sitt sentrum i New York, kan det nevnes at mens Chicago-jazz er en definert kategori, finnes det ikke en tilsvarende for New York. Fokuset i jazzhistoriebøkene holdes primært på jazz som tilfredsstillende definisjonen av New Orleans-jazz, dvs. kollektivt improvisert småbandsjazz. Mot slutten av tiåret er det også enkelte større orkestre med komplekse, skrevne arrangementer som får oppmerksomhet, uten at deres

⁴⁴ Tucker, «Deconstructing the Jazz Tradition», 264.

⁵⁵ Begrepet er noe tvetydig. Slik Fairweather og DeVaux bruker det, sikter det til den mer solistisk orienterte utviklingen av New Orleans-jazzen, som finner sted i Chicago, som blant annet Louis Armstrong står for. Man finner det imidlertid også brukt mer spesifikt om en bestemt krets av hvite musikere i byen, som ofte ses på som utøvere av en egen stil.

produksjon beskrives som en ny stil – snarere som en form for New Orleans-jazz i storformat. Som Fairweather bevitner, beskriver den offisielle jazzhistorien ikke noen oppblomstring av modernistisk jazz mot slutten av tjuetallet. Den rendyrkede New Orleans-jazzen som står i fokus er, sammenlignet med musikken på hans CD-plate, en tradisjonell musikkform. Det samme kan sies om den etterfølgende swingen.

Et sentralt trekk ved den offisielle jazzhistorien, i henhold til DeVauxs og andres kritikk av den, er dens kanoniske struktur. Tilsvarende den klassiske musikkens historiebøkers fokus på noen få, fremragende komponister og deres viktigste verker, fokuserer jazzhistoriebøkene på noen utvalgte solister og deres mest verdsatte innspillinger. Fairweathers persongalleri, som er utvalgt med progressivitet som kriterium, er et helt annet enn det som normalt får oppmerksomhet. Den eneste i hans utvalg som også har fått plass i jazzens panteon, er kornettisten Bix Beiderbecke. Han er til gjengjeld en ganske ruvende skikkelse i jazzhistoriske lærebøker, en slags god nummer to bak Armstrong. Lærebøkene legger ikke skjul på at Beiderbecke har en sterk interesse for samtidig kunstmusikk og at dette kan sees i hans jazzproduksjon, men observerer dette som individuelle trekk. At det finnes en større gruppe modernister rundt ham, blir ikke berørt. Riktignok får saksofonisten Frankie Trumbauer, i kraft av å være Beiderbeckes følgesvenn, også noe oppmerksomhet i jazzhistorielærebøkene, men uten at hans progressivitet berøres.

DeVaux går i sin artikkel kritisk gjennom hvordan den offisielle jazzhistorien er blitt til og nevner en rekke ideologiske, snarere enn musikalske faktorer som har hatt betydning for kanonens utforming. De fleste av dem vil også bli gjenstand for behandling i denne oppgaven og vi vil med jevne mellomrom vende tilbake til DeVauxs og hans påstander. Han er på ingen måte alene om å ha slike synspunkter og det er blitt rettet mye skyts mot den såkalte offisielle jazzhistorien de siste tjue årene – men har dette medført endringer? Kenneth E. Prouty tar i en artikkel fra 2010 utgangspunkt i DeVauxs påstander og gjennomgår korpuset av lærebøker. Han påpeker at nyere utgivelser opprettholder historiemodellen fra eldre utgivelser, og dette gjelder til og med DeVauxs eget bidrag til genren, utkommet så sent som i 2009:

The text of [DeVaux's textbook] Jazz seems, for the most part, to be organized along the same lines as previous studies, breaking down jazz's history roughly by decade-based stylistic categories, and emphasizing the contributions of major figures like Armstrong,

*Ellington (who are described as jazz's «pre-eminent» soloist and composer, respectively) and Coltrane, who headline individual chapters.*⁶

I sin artikkel fra 1991 stiller DeVaux, vel å merke uten å gi noe svar, spørsmål ved om denne enhetlige linjen i beskrivelsen av den tidlige jazzens historie i realiteten skjuler en kompleksitet med flere parallelle stiler og utviklinger, tilsvarende det som er blitt beskrevet for perioden etter 1960.⁷ Gitt dette spørsmålet, skulle man anta at den bevegelsen som denne oppgaven beskriver ville peke seg ut som et interessant felt for ham, men temaet blir ikke berørt. Å inkludere tjuetallsmodernismen ville kreve at DeVaux enten byttet ut eller tilføyde noen artister i jazzens panteon, eller at han gikk bort fra den kanoniske skrivemåten, slik han selv ser ut til å ha oppfordret til. Han gjør imidlertid ingen av delene.

Man skulle ønske det var uvesentlig, men rase er et stadig betent tema som har ridd diskursen rundt jazz så lenge den har pågått. Rase er en av de ideologiske faktorene DeVaux utpeker som bakenforliggende for jazzens kanon.⁸ Den offisielle jazzhistorien beskriver jazzen som et afroamerikansk kulturfenomen og fokuserer i all hovedsak på svarte artister, med Beiderbecke som et slags hederlig unntak for tjuetallets del. Eksempelvis er han den eneste hvite blant de tjueto musikerne som navngis i en diskografi over det som kalles «essential listening» bakerst i Gunther Schullers lærebok *Early Jazz*.⁹ Dette er en helt alminnelig fordeling som gjenfinnes i utallige lignende bøker. I denne sammenheng er det oppsiktsvekkende, at samtlige artister som eksponeres på Fairweathers modernistplate er hvite. Også denne oppgaven vil hovedsakelig omtale hvite musikere.

Om det ikke er et vanlig tema, så er hvite musikeres bidrag til jazzhistorien likevel allerede grundig behandlet i Richard M. Sudhelters murstein av en bok, *Lost Chords*. Følgende utdrag fra forordet i denne, kan fungere som den tredje delen av vårt bakteppe:

⁶ Prouty, «Toward Jazz's «Official» History», 40

⁷ DeVaux, «Constructing the Jazz Tradition», 527.

⁸ Ibid., 545.

⁹ Valget av denne listen som eksempel har en praktisk side i at boken, i motsetning til andre bøker, kun dekker perioden frem til 1929, hvilket passer til denne oppgavens avgrensning. Det ligger også en retorisk styrke i at Schuller kan betegnes som en nyansert og moderat stemme i det landskapet av jazzskribenter vi kommer til å bli kjent med. I tråd med hvordan oppgaven vil beskrive musikk som beveger seg i et grenseland mellom hva som har blitt oppfattet som jazz og klassisk musikk, er det vesentlig at Schuller, i tillegg til å være en renommert teoretiker, også er en musiker som opererer i begge disse genrene. Han er i tillegg kjent for å ha etablert begrepet *Third Stream*, som betegner musikk som søker å forene de to tradisjonene og komponerer selv en rekke bidrag til denne genren. Han utmerker seg også, i motsetning til mange skribenter som kommer til å bli utsatt for kritikk i denne oppgaven, ved sin bruk av musikalsk analyse og empirisk forskning som grunnlag for sine bøker.

Jazz, says the now accepted canon, is black: there have been no white innovators, few white soloists of real distinction; the best white musicians (with an exception or two) were only dilute copies of black originals, and in any case exerted lasting influence only on other white musicians.

In its more extreme forms, this canon maintains that black musicians, even those who worked for whites, seldom regarded them (again, exceptions) as true peers; that major black players took inspiration from whites only when no other models were available. And, finally, that black musicians, by some combination of instinct, heritage, and genes, were naturally more adept at the game. To this day, the underlying assumption, however causally felt or tacitly expressed, is that jazz is, ipso facto, more «authentic» when played by black musicians.»¹⁰

Scenariet Sudhalter beskriver kan sikkert oppleves som usannsynlig for utenforstående. Man kan utvilsomt lure på om han er rasistisk motivert, men dette er noe vi skal drøfte litt senere. La oss foreløpig kun legge Sudhalters påstander på minnet.

Med hans fokus på hvite musikere, skulle grunnen være beredt for at Sudhalter skulle beskrive det samme fenomenet som Fairweather. Han gjør faktisk betydelige observasjoner av disse musikernes progressivitet, men forfølger ikke sporet. Det er kun noe som neves sporadisk, og vi får ikke inntrykk av noen «alternativ bevegelse», slik Fairweather hevder eksistensen av. Videre trekker Sudhalter inn genren *novelty*, i forbindelse med et par av de aller mest radikale innspillingene musikerne i Fairweathers alternative bevegelse gjør.¹¹ Det åpner for å gi akkurat disse platene en status som unntak i musikernes produksjon, hvor de tar en avstikker over i en annen genre. Dette er et syn oppgaven vil bestride, og en diskusjon om grensene mellom *novelty* og jazz vil være nødvendig.

Sudhalter forsøker i forordet å forsikre leserne om at det ikke finnes en rasistisk motivasjon bak boken hans. Hans idé er at hvite jazzmusikeres bidrag er et hull i jazzhistorien som må fylles, og han ønsker kun rom for synet om at jazz er en genre både svarte og hvite har deltatt i utviklingen av, side om side.¹² Selv om Sudhalter kun ønsket en form for likeverdighet for svarte og hvite musikere, lot mange seg provosere. Han ble møtt av omfattende kritikk, tidvis ren sjikane.¹³

¹⁰ Sudhalter, *Lost Chords*, xvi.

¹¹ Ibid., 147.

¹² Ibid. Xxii.

¹³ Schudel, «Musician Richard Sudhalter: jazz left a bitter note».

Lost Chords har også fått positiv omtale, og bokens kritikere har selv blitt gjenstand for diskusjon. Likefullt, som det ble påpekt tidligere, har den offisielle jazzhistorien ikke forandret seg. Lite eller ingenting fra Sudhalters bok er blitt inkludert. Man kan se for seg, at om påstandene som vil bli fremsatt i denne oppgaven skulle utkommet i bokform, ville de ble møtt med tilsvarende motstand som Sudhalters. Mens Sudhalter kun ønsker seg likeverdighet mellom svarte og hvite musikere, utpeker denne oppgaven et område hvor hvite musikere utmerker seg fremfor svarte og den vil virkelig stille spørsmål ved jazzhistoriens påstander om hvem som har utviklet genren. Til forskjell fra Sudhalters bok og Fairweathers plate vil denne oppgaven derimot ikke begrense seg til å handle om hvite musikere. Det finnes også svarte modernister på tjuetallet, selv om det kan være vanskeligere å få øye på dem. Hvorvidt de hadde samme mulighet til å utfolde seg på dette området som de hvite musikerne, er i denne sammenheng et betimelig spørsmål.

Oppgaven vil gjennomgå hvordan modernistene på tjuetallet ikke bare foregriper senere former for jazz som (noe anakronistisk) blir ansett som modernistiske, men at det finnes forbindelseslinjer frem til dem, og da særlig til 50-tallets Cool-jazz. Dette er et punkt som har vært berørt før. For Beiderbeckes del, finnes det utallige omtaler av hans klare, kjølige tone og forsiktige vibrato, sett i kontrast til Louis Armstrongs røffe tone og store vibrato. Ordet cool kan på denne måten hyppig sees i forbindelse med ham, men vanligvis kun for å se ham i kontrast til Armstrong, uten at man ubetinget kan hevde at han i de aktuelle tekstene settes i relasjon til senere stilarter. Dette skjer derimot veldig tydelig i Ted Gioias *The History of Jazz*. I denne beskriver han ikke bare Beiderbecke som cooljazz, men også Trumbauer: «both players shared an aesthetic – one that, with the benefit of hindsight, we can call cool jazz».¹⁴ Boken kan med sin tittel fremstå som en lærebok, men er innholdsmessig mer som en personlig kommentar til eller revisjon av den etablerte jazzhistorien.¹⁵ For vår del er den viktig blant annet på grunn av måten den vektlegger Trumbauer og påpeker en forbindelse fra ham, via den senere tenorsaksofonisten Lester Young, til femtitallets Cool-jazz. «Young

¹⁴ Gioia, *The History of Jazz*, 81.

¹⁵ Gioia rekapitulerer jazzhistorien i sin helhet i boken og man skal ikke se helt bort fra at den er intendert som en form for lærebok. Den mangler imidlertid typiske ingredienser som grafiske plansjer og historiske oversikter, den har en struktur som ikke er gjennomført kronologisk og en kåserende stil. Særlig det at genrespesifikt vokabular ikke forklares for leseren, indikerer at boken er skrevet for et publikum som allerede er innvidd i jazzens historie og terminologi.

served as the crucial link between the 1920s cool pioneers (Beiderbecke, Trumbauer) and their Cold War successors (Getz, Mulligan, Davis, Desmond, Baker, Giuffre)», skriver Gioia.¹⁶ Imidlertid er forbindelsen fra tjuetallets cool til femtitallets cool fremdeles ganske tynn hos Gioia. Man kan sitte igjen med inntrykket av at Beiderbecke og Trumbauer er de eneste cool-jazzerne i perioden, og at Young er den eneste forbindelsen fra dem til femtitallet. Det gir ikke mye historisk vekt til den tidlige forekomsten av cool og dennes betydning for senere jazz. Oppgaven vil prøve å vise det fulle omfanget av cool-estetikk på tjuetallet og diskutere hvilke andre artister og som danner bro over til senere epoker.

Et annet moment som frarøver vekt fra Gioias bilde, er hvordan han ikke knytter begrepet cool til progressivitet. Gioia trekker kun frem hvordan Young overtar Trumbauers lyse klang, myke ansatser og en improvisasjonsstil som beveger seg fra de mer tidstypiske akkordbrytningene til et mer lineært foredrag.¹⁷ Han tar ikke opp faktorer som kompleks harmonikk eller skalabruk, som i jazzlitteraturen er sentrale i måten man identifiserer modernistene på 40- og 50-tallet på. Beiderbeckes progressivitet blir hos Gioia behandlet på individnivå. Han beskriver ham ikke (og altså heller ikke Trumbauer) som en del av et større miljø av modernister, slik Fairweather gjør. Selv om Fairweather identifiserer et slikt miljø på tjuetallet som er sammenlignbart med miljøer på 40- og 50-tallet, skisserer han derimot ikke noen forbindelse mellom dem. Fairweather og Gioias teorier virker derfor begge noe ufullstendige, når man ser dem opp mot hverandre.

Fairweather har, som sagt, allerede fremmet den samme påstanden som denne oppgaven; at det finnes en alternativ jazzbevegelse på tjuetallet som ikke har sluppet inn i den offisielle historien. Det kan virke noe overflødig, men la oss for ordens skyld fastsette hva oppgaven vil kunne tilføye. Det mest innlysende ligger i at Fairweathers albumnotater kun er på omlag 2300 ord, tilsvarende en side av denne oppgaven. Det vil naturligvis være plass til en helt annen grundighet her. Fairweather fremmer påstanden, men han fremlegger kun tjuefire lydspor og litt harmonisk analyse av dem som bevis. Det etterlater en rekke spørsmål. Hvor mye mer modernistisk jazz fra samme epoke finnes innspilt? Er omfanget faktisk stort nok til å snakke om en egen stil innenfor strømmen av jazz på tjuetallet? Er dette et hovedanliggende for de aktuelle musikerne eller kun sporadisk eksperimentering? Har de et bevisst forhold til

¹⁶ Gioia, *The History of Jazz*, 164.

¹⁷ Ibid., 82.

sin egen status? Finnes det en filosofi bak deres produksjon? Er det riktig å si at disse musikerne befinner seg i et miljø, eller må man se på dem som adskilt fra hverandre? Alle disse spørsmålene vil oppgaven forsøke å gi svar på.

1.2.1 Historiesyn

I tråd med DeVeaux og Fairweathers antydninger, stiller også denne oppgaven seg i opposisjon til den lineære historiemodellen den offisielle jazzhistorien representerer. Det er ikke en avvisning av ideen om årsaker og virkninger i et historisk forløp, men en påstand om at et komplekst historisk forløp som jazzens ikke kan beskrives langs én enkelt linje. Ikke bare vil man måtte gå utenfor den offisielle jazzhistoriens snevre utvalg av artister, man må også gå utenfor sfæren av den musikken man i dag definerer som jazz, for å forstå musikkformens historiske utvikling.

Generelt kan man si at ingen historiemodell er perfekt og at historieskrivning krever en blanding av forskjellige tilnærmingsmetoder. Den eneste korrekte form for historie ville være en hvor alt som har hendt til enhver tid er notert. Dette er naturligvis en umulighet, og all historie vil med nødvendighet være et utvalg av hendelser og omstendigheter man har funnet vesentlige. Dette er felles for alle etablerte historiemodeller, det som skiller dem er hvordan utvalget foretas.

Et faremoment ved lineær historieskrivning er at man tar et utvalg data man føler seg komfortabel med og søker etter forbindelseslinjer mellom dem. De reelle årsakssammenhengene kan befinne seg utenfor det datagrunnlaget man har valgt seg, eller man kan misoppfatte tilfeldige likheter som produkter av hverandre. Dette er naturligvis også denne oppgavens potensielle svakhet, selv om den vil prøve å korrigere den offisielle jazzhistorien ved å forholde seg til et større datagrunnlag enn det som kommer til syne i alminnelige jazzhistoriebøker, samt forholde seg analytisk til dette. Jazzens kanon kan beskrives som et slikt snevert utvalg data og det kan spørres om utvalget er tilstrekkelig til å forklare den historiske utviklingen. En kanon er også problematisk fordi den er sammensatt av kunstnere og verker som ettertiden har valgt å fokusere på. Vi kommer til å få se at tjuetallets jazzlitteratur fokuserte på helt andre musikere enn dem jazzhistorien fokuserer på i dag. Det ligger altså en motsetning mellom kanonisk skrivning, fundert på moderne tiders resepsjon, og det å forstå en periode historisk, siden de som opplevde den ofte ikke vil kjenne seg igjen i beskrivelsen av den. Denne konflikten mellom kanonisk skrivning og en autentisk beskrivelse

viser behovet for en viss mengde hermeneutisk tilnærming til datagrunnlaget. Et viktig ankepunkt oppgaven har mot den offisielle jazzhistorien, er hvordan tjuetallets jazzproduksjon blir beskrevet gjennom et filter av senere generasjoners estetikk, uten å ta hensyn til de ideer som hersket rundt jazz i perioden selv.

1.3 Forskningsmetode: jakten på futuristene

1.3.1 Diskografien og verksfortegnelsen

Oppgaven vil behandle en viss krets av musikere, som vil bli kategorisert som *futurister* og beskrevet som en del av et fenomen, *futurismen*. Siden dette fenomenet ikke beskrives i den eksisterende jazzlitteraturen, har plateinnspillinger vært hovedkilden til granskningen av det. Vedlagt til oppgaven er en diskografi som viser resultatet av fem års systematisk leting etter progressive trekk på jazzplater fra tjuetallet. Den er det egentlige bevisgrunnlaget oppgaven hviler på. Utvalget er gjort kritisk. Progressive trekk kan høres på utallige innspillinger i perioden, men kun plater hvor disse trekkene spiller en viktig rolle for det musikalske uttrykket, er tatt med i diskografien. Kriteriet har i første rekke vært at de innspilte komposisjonene måtte inneholde ikke-funksjonsharmoniske akkordforbindelser. Så og si den komplette produksjonen av plater fra perioden er i dag tilgjengelig via internett – kun i enkelte tilfeller har anskaffelse av originale skjellakkpressinger vært nødvendig. Grunnlaget for granskning av perioden er derfor bedre enn før og leserne av oppgaven har mulighet til selv å konsultere bevismaterialet som presenteres i diskografien.

Opplysningene i diskografien er i all hovedsak hentet fra Brian Rusts *Jazz and Ragtime Records (1897-1942)*, som gir en nesten komplett oversikt over jazzinnspillinger på tjuetallet. Sporene fra en plate førte gjerne til den neste; ved å se på hvilke andre plater de samme musikerne hadde spilt inn, eller hvilke orkestre som hadde gjort opptak av samme komposisjon og om disse hadde flere progressive innspillinger.

Diskografien strekker seg langt utover den kjernen av musikere oppgaven vil fokusere på. Den viser at bruken av innlånte elementer fra komponister som Debussy og Stravinsky var et svært utbredt fenomen i perioden. Man ser derimot at visse musikere skiller seg ut med høyere produksjon enn andre. Det er også et mønster med tanke på hvem som har skrevet

materialet som spilles inn. Følgelig er det vedlagt en liste over disse komposisjonene. Denne og diskografien danner grunnlaget for å hevde eksistensen av et progressivt miljø.

Grammofonplater har en vesentlig svakhet som historiske dokumenter. En fremførelse i studio er ikke det samme som en opptreden på en kabaretscene eller i en dansehall, som var jazzmusikernes typiske arbeidsplasser. Det må derfor sies, at den historiske fremstillingen i oppgaven primært er en beretning om hva som hendte i platestudioene. For futuristenes del, kan det godt være at denne arbeidsplassen tillot mer eksperimentering enn virkeligheten utenfor plateselskapenes lokaler. Plater er imidlertid ikke uten betydning for jazzens utvikling. Som vi kommer til å få se eksempler på, er plater er også noe jazzmusikere har brukt aktivt som midler til egen utvikling.

1.3.2 Analyse

Musikalsk analyse danner grunnlaget for oppbyggingen av diskografien og verksfortegnelsen og er følgelig det egentlige grunnlaget oppgaven. Selv om visse referanser vil bli gitt til subjektivt opplevde stiltrekk som *cool* og *swing*, har analysen som ligger til grunn for disse vedleggene primært vært fundert på tallfestbart materiale, som harmoni- og skalabruk. Bruken av analyse er fundert i et ønske om et mer objektivt grunnlag for jazzhistorien. Det er naturligvis ikke alt som kan sies med analyse, men som en tilnærming til fenomenet oppgaven beskriver er det et effektivt virkemiddel.

1.3.3 Litteratur

De litterære kildene for oppgaven inntar en sekundær status og rolle i forhold til diskografien og verksfortegnelsen. På grunn av ideologiske faktorer som preger jazzlitteraturen, er det grunn til å ta bøkene på feltet med en klype salt. Opplysninger om musikere fremstår av og til, når man gransker dem, mer som uttrykk for forfatterens ideer, enn musikernes egne. Man finner også eksempler på påstander som sprer seg fra kilde til kilde, uten at det tilsynelatende kan spores tilbake til noen troverdig originalkilde. I stor grad er skriftlige kilder først og fremst brukt som dokumentasjon på seg selv og jazzhistorieskrivningens utvikling.

Opplysninger om musikere har primært blitt anvendt i tilfeller der de har kunnet bli bekreftet av diskografien. Uttalelser musikerne selv har kommet med er blitt tillagt mer vekt enn andres påstander om dem.

1.4 Avklaring av noen sentrale begreper

1.4.1 Modernisme

Modernisme, progressivitet og radikalisme er begreper som er brukt med henvisning til forskjellige egenskaper i forbindelse med jazz. For eksempel kan man si om tjuetallets jazz, sett i motsetning til den klassiske musikken, at dens modernitet ligger i den musikalske friheten musikerne nyter, eller i støynivået som kjennetegner mye av den – i viljen til å bruke det ukonvensjonelle og «stygge». Et slikt synspunkt kan for eksempel sees hos en gruppe musikere i Chicago, som i denne oppgaven vil bli beskrevet som tradisjonelle og satt i kontrast til kunstnerne som er oppgavens tema, men som har et bilde av seg selv som radikale. Ett av medlemmene forteller om deres forhold til det progressive litteraturmagasinet *The American Mercury*: «It looked to us like [the editor] Mencken was yelling the same message in his magazine that we were trying to get across in our music; his words were practically lyrics to our hot jazz».¹⁸

I denne oppgaven vil begrep som modernisme, radikalitet og progressivitet knyttes til spesifikke trekk innlånt fra den klassiske kunstmusikken. Analytisk kjennetegnes «modernitet» av komplekse, harmoniske tallstrukturer, høyere forekomster av dissonerende klanger og tilslørt tonalitet. Ordet «tradisjonell» vil brukes om enklere tallstrukturer, en tydeligere tonalitet og mindre innslag av dissonans. Denne forståelsen av begrepene er den man vanligvis finner i jazzlitteratur og i litteratur om klassisk musikk. Oppgaven legger ingen verdivurdering i disse begrepene, det er ikke dens hensikt å fremme bestemte former for musikk som gode eller dårlige.

1.4.2 Futurisme

Mens begrepet moderne kan brukes om mange typer jazz, vil futurisme bli knyttet spesifikt til den typen progressiv jazz som er oppgavens tema. Valget om å ty til en egen isme er begrunnet i et ønske om å gi fenomenet en individuell identitet, samt avvise eventuelle bortforklaringer av det som sporadiske, enkeltstående innslag av kunstmusikalsk interesse, som må oppfattes som et sidespor til musikernes egentlige produksjon. Man kan vel si, at i de

¹⁸ Mezzrow, Wolfe, og Gifford, *Really The Blues*, 108.

tilfeller hvor jazzlitteraturen nevner en av de mange innspillingene som inngår i den futuristiske strømmingen, blir de forstått nettopp på denne måten.

Begrepet futurisme har dessverre en klar ulempe i at det er brukt før, om en helt annen bevegelse i Italia og Russland, som i tillegg har en uheldig assosiasjon med fascisme, og som det her ikke foreligger ønske om å danne noen forbindelse til.¹⁹ Imidlertid har begrepet *futuristic* en selvstendig, mer generell betydning i engelsk, som en markør for kulturuttrykk og annet som virker «forut for sin tid».²⁰ For eksempel beskrives Bix Beiderbeckes klaverstykker som «futuristic music» av jazzskribenten Scott Yanow, uten at dette er ment som noen referanse til det italienske miljøet.²¹ I følge Richard Sudhalter, er også begrepet på tjuetallet knyttet til nettopp de musikerne og den musikken oppgaven kommer til å behandle:

*The Influential northern (or «futuristic» as musicians called it at the time) style came to New Orleans in person on Sunday, October 28, when Bix Beiderbecke and Frank Trumbauer played the St. Charles Theatre with Paul Whiteman's Orchestra.*²²

Sitatet er effektivt fordi det setter disse nordlige musikerne i opposisjon til jazzen fra sydstatene, dvs. den tradisjonelle New Orleans-jazzen, som den offisielle jazzhistorien setter som kategori for hele tiåret. Det har ikke dukket opp andre kilder som bekrefter akkurat denne bruken av ordet *futuristic*, men begrepet sees i jazzsammenheng på tjuetallet også i titler på komposisjoner som «That Futuristic Rag», «Caprice Futuristic» og «Futuristic Rhythm».

Den siste komposisjonen, som denne oppgaven er oppkalt etter, er velkjent blant tilhengere av tjuetallsjazz. Den gir ordet en klar assosiasjon til musikerne oppgaven omtaler, også i våre dager. Dette viser seg for eksempel i Geoff Muldaurs musikkalbum *Private Astronomy*, som er en hyllest til Bix Beiderbeckes musikalske geni, samt det Muldaur beskriver som «a new, 'modernistic' jazz influenced in great part by the works of Debussy, Ravel and other impressionists»²³. Albumet byr på orkestrerte versjoner av Beiderbeckes progressive klaverkomposisjoner, framført av en gruppe musikere som for anledningen får navnet *Geoff Muldaur's Futuristic Ensemble*.

¹⁹ Flora og Powell, «Futurism».

²⁰ *The Little Oxford Dictionary*, 6. utg, 223: «Futuristic – a. ultramodern; pertaining to future; of futurism».

²¹ Yanow, *Jazz*, 41

²² Sudhalter, *Lost Chords*, 76.

²³ *Private Astronomy - a vision of the music of Bix Beiderbecke*, Geoff Muldaur's Futuristic Ensemble, 2003.

1.4.3 Den offisielle jazzhistorien

Oppgaven vil legge til grunn Scott DeVeauxs forståelse av dagens lærebøker som definerende for en jazzhistorisk konsensus. Termen «den offisielle jazzhistorien» vil referere til korpuset av slike utgivelser, som vil være representert gjennom de fire følgende utvalgte bøkene: Carl Petter Opsahls *En fortelling om Jazz*, Mark C. Gridleys *Jazz Styles*, Paul Tanner, David W. Megill og Maurice Gerows *Jazz*, og Giddins og DeVeauxs *Jazz*.

1.4.4 Jazzlitteraturen

Man finner tidvis, i tekster med jazz som tema, referanser til «jazzlitteraturen». Denne oppgaven vil til dels handle om å kritisere det som menes med dette og det vil ikke være mulig å unngå ordet, selv om det må innrømmes at det er et problematisk begrep. Det finnes ikke noen uniform, enkelt avgrensbar masse av tekster som defineres av ordet. Det henviser nærmest til enhver form for kilde som diskuterer eller omtaler jazz. Begrepet jazzlitteratur er derfor bredere og mindre tydelig enn «den offisielle jazzhistorien».

1.4.5 Jazz

Jazzbegrepet som vil bli lagt til grunn for oppgaven, vil være meget inkluderende. Deler av musikken som vil bli omtalt, har kun i varierende grad blitt ansett som jazz. Hvordan begrepet skal defineres er gjenstand for en evigvarende debatt. Mark C. Gridley formulerer, i sin lærebok *Jazz Styles*, fire alternativer, som forkortet kan gjengis slik:

- 1) Jazz inkluderer alt som er assosiert med jazztradisjonen
- 2) Jazz er alt som innstifter en svingete, jazzete følelse hos lytteren
- 3) Jazz defineres av tilstedeværelsen av improvisasjon
- 4) Jazz er noe som svinger og er improvisert.²⁴

Gridley hevder at den vanligste definisjonen er den siste, at jazz må svinge og være improvisert. Denne oppgaven velger noe i nærheten av det første alternativet, at jazz er alt som er assosiert med jazztradisjonen. Valget kan se ut som en tilpasning til oppgavens problemstilling, men er fundert i en bevissthet om at sving og improvisasjon er svært problematiske kriterier, satt opp mot mye av musikken som har båret, og som fremdeles

²⁴ Gridley, *Jazz Styles*, 10-11.

bærer, jazzstempelet. Det har opp igjennom jazzens historie medført disputer om den ene eller andres musikers tilhørighet til sjangeren. Gridley selv går så langt som å stille spørsmål ved om det som regnes som de første jazzplatene, innspilt av Original Dixieland Jazz Band i 1917, er ekte jazz. Han syns ikke de svinger nok, og alternative opptak avslører at musikerne ikke improviserer.²⁵ Louis Armstrong, som må kalles tidenes mest feterte jazzmusiker, og som i likheten med jazzen er født i New Orleans, beskriver derimot dette orkesteret som byens beste på det aktuelle tidspunktet.²⁶ I tillegg inneholder hans egne debutplater fra 1923, med King Oliver's Creole Orchestra, også gjentatte mønstre som indikerer at det man allment har trodd var en fritt improvisert, polyfon struktur, som regel ikke er det. Eksemplet er av betydning, siden disse platene av svært mange har blitt presentert som en form for prototyp på autentisk jazz. Det er disse platene Fairweather refererer til, når han nevner King Oliver, i beskrivelsen av den forenklete jazzhistorien.

I *En fortelling om jazz*, fra vårt lærebokutvalg, analyserer Carl Petter Opsahl «Dippermouth Blues» fra 1923. Dette er utvilsomt Olivers mest berømte plate. Opsahl beskriver den som en veksling mellom frie soloer og kollektivt improviserte tutti-partier.²⁷ Det finnes to innspillinger, så det er uvisst hvilken han analyserer, men materialet er svært likt på de to platene. På begge kan man høre trombonen spille den samme 12-takters strofen, igjen og igjen. På den første innspillingen spiller klarinetten fritt, og har en solo på to ganger tolv takter. På den andre innspillingen har derimot også klarinetten fått en fast strofe som den gjentar. De første tolv taktene av soloen fra den første innspillingen spilles nå to ganger, helt likt. Gjentatte soloer er et vanlig trekk på Oliver-platene fra denne perioden.

Trompetstemmene er også fastlagte. I alle deler Opsahl betegner som kollektive improvisasjoner, ligger melodien i Olivers trompet. Armstrong følger ham tett i en andrestemme, når de begge spiller. Olivers soloer er identiske, på de to platene.

Det er vanlig å anta at jazzsoloer er improviserte. Gridley – som setter spørsmålstegn ved om Original Dixieland Jazz Band spiller ekte jazz, siden de ikke improviserer – refererer for eksempel til Armstrongs soloer som hans «improvisasjoner».²⁸ Den berømte trompetisten uttalte derimot selv: «always, once you got a certain solo that fit in the tune, and that's it, you

²⁵ Gridley, «Jazz Styles», 62

²⁶ Armstrong, *Swing That Music*, 12.

²⁷ Opsahl, *En fortelling om jazz*, 43.

²⁸ Gridley, *Jazz Styles*, 80.

keep it. Only vary it two or three notes every time you play it».²⁹ Slutter Armstrongs soloer å være jazz, i det de antar en fast form, og hvordan skal vi evaluere platene hans? En rekke alternative opptak viser eksempler på at soloer var vel innøvde før han gikk i studio.³⁰ Det blir absurd å skulle hevde at selveste Armstrong ikke er en ekte jazzmusiker. Alt i alt er improvisasjon et problematisk kriterium for å definere musikkformen.

Det rausere jazzbegrepet som er lagt til grunn for oppgaven, er en utvidelse av Gridleys første alternativ; at jazz inkluderer alt som er assosiert med jazztradisjonen. Dette jazzbegrepet kan defineres på to alternative måter:

- 1) All musikk som bærer jazzbegrepet i sin egen samtid, som spilles av jazzmusikere og som defineres som tilhørende til sjangeren av dem selv og deres publikum.
- 2) All musikk som følger i kjølvannet etter Original Dixieland Jazz Bands innspillinger i 1917, det vil si musikk som inngår i tradisjonen som starter med disse innspillingene.

Dette er ment å være et levedyktig jazzbegrep, som unngår å skape konflikter når nye stiler oppstår og som ikke er på kollisjonskurs med brukernes lyttevaner. Det tar også sikte på å tillate en mer helhetlig beskrivelse av jazzens utvikling. Om man begrenser seg til å studere konservativt utvalgt New Orleans-jazz på tjuetallet, kan det nemlig virke komplisert å forklare fremveksten av en del senere stilarter. Samtidig ville oppgavens argumentasjon bli et rent luftslott, om den skulle late som om det ikke fantes en annen virkelighet utenfor den selv. Følgelig blir det innimellom nødvendig å kommentere hvordan forskjellig musikk står seg i forhold til et mer konservativt jazzbegrep.

1.5 Oppgavens struktur

Det følgende kapittelet vil gi en historisk gjennomgang av futurismen og andre kunstmusikalske strømninger i jazzen, slik de kan observeres før be-bopen, og vil berøre i hvilken grad disse kan sies å ha hatt innflytelse på senere former for jazz. Deretter følger et kapittel som vil kaste et kritisk lys på jazzlitteraturens fremvekst, for å forsøke å finne et svar på hvorfor fenomenet oppgaven beskriver ikke har kommet med i den offisielle jazzhistorien.

²⁹ Harker, *Louis Armstrong's Hot Five and Hot Seven Recordings*, 162.

³⁰ Ibid.

2 Futurismen

2.1 Analyse: Humpty Dumpty

På en grå, men mild sensommerdag³¹ i september 1927, samles en gruppe av tidens mest fremragende jazzmusikere i plateselskapet Okeh Records' nye innspillingsstudio ved gamle, ærverdige Union Square, i New York³². Musikerne tilhører egentlig Adrian Rollini's Club New Yorker Orchestra, men kommer til å spille inn dagens titler under navnet til orkesterets førstesaksofonist, Frank Trumbauer.³³ Hans solo på «Singin' the Blues», utgitt på samme merke noen måneder tidligere, var gjenstand for beundring og kopiering av en hel generasjon saksofonister. Visstnok ble man som saksofonist i hans glansdager målt på hvor godt man kunne gjengi denne soloen.³⁴ Klarinettisten Kenny Daverns kunne berette om sin observasjon av saksofonistene Don Byas og Eddie Barefield, på et besøk hos en instrumentmaker i New York, som, gitt Daverns' alder, må ha funnet sted på femti- eller sekstitallet:

*They stood out in the hall, got their tenors out, and in unison played Trumbauer's 'Singin' The Blues' chorus – and perfectly! When they walked in, I asked how it happened that they knew it. 'Everybody knew that chorus' was all they said.*³⁵

Rollinis orkester består i stor grad av vrakgodset fra det nylig nedlagte Jean Goldkettes orkester, som, i en såkalt «Battle of the Bands» i 1926, skal ha beseiret Fletcher Hendersons orkester. «This proved to be a most humiliating experience for us», kunne kornettisten Rex Stewart bevitne, «since; after all, we were supposed to be the world's greatest dance orchestra».³⁶ Hendersons orkester beskrives da også, i den offisielle jazzhistorien, som det fremste og viktigste av de større ensemblene på tjuetallet, med en viktig rolle i utviklingen i retning av storbandene som dominerte jazzten på trettitallet.³⁷ Henderson har imidlertid hatt god anledning til å underbygge sin plass i jazzens panteon, gjennom utallige innspillinger av het, svingende jazz, gjennom en lang karriere. Goldkettes menn gjør derimot kun noen få

³¹ Værdata fra National Climatic Data Center, USA.

³² Sutton, *Recording The 'Twenties*, 255.

³³ Evans og Evans, *Bix*, 287.

³⁴ Evans, Kiner og Trumbauer, *Tram*, omslag.

³⁵ Sudhalter, *Lost Chords*, 451.

³⁶ Gioia, *The History of Jazz*, 83.

³⁷ I vårt lærebokutvalg: Opsahl, *En fortelling om Jazz*, 62-63; Gridley, *Jazz Styles*, 104-105; Giddins og DeVeaux, *Jazz*, 124; Tanner, Megill og Gerow, *Jazz*, 111-115.

innspillinger før orkesteret løses opp, og møtes i studio av sterke restriksjoner i valg av repertoar og spillestil. De skal ikke ha fått frihet til å spille inn det materialet som ga dem seieren over Henderson menn. Deres utgivelser er i hovedsak uskyldig dansemusikk, utvalgt av plateselskapet Victor³⁸. Én enkelt innspilling gir imidlertid en god idé om hva de kunne utrette; på «My Pretty Girl»³⁹ hører man et jazzband som utmerker seg med drivende, svingende rytmikk i høyt tempo, heftige jazzsoloer og halsbrekkende gruppespill. Man kan skjønne hvorfor Stewart kalte dem «without any question, the greatest in the world and the first original white swing band in jazz history.»⁴⁰ Av de ni musikerne som nå samler seg i studioet ved Union Square, kan seks høres på «My Pretty Girl».⁴¹ Det som fanges av mikrofonene, denne septemberdagen samme år som Lindbergh krysser Atlanteren, er imidlertid et manifest av en helt annen sort.

En kjølig, melankolsk trompettone flerrer luften. Tre andre blåsere kommer inn etter tur og fordeler en ambivalent, alterert septimakkord mellom seg. Tre av instrumentene parallellfører akkorden kromatisk nedover, mens trompeten stiger i en pentaton figur som sammen med harmonistemmene under danner en ni-tretten-akkord. Dette gjentas så sekvensert en ters ned før solotrompeten tar føringen gjennom resten av stykkets introduksjon, lett fabulerende, tilsynelatende improviserende, over et motiv som stadig gjentar det som skal vise seg å bli stykkets grunntone. Denne får stadige nye roller etter hvert som harmonistemmene forskyver seg kromatisk under den. Det er først ved introduksjonens ende at tonaliteten er tydelig etablert. Vi får imidlertid ingen tradisjonell, funksjonsharmonisk tonika-dominantforbindelse i den endelige kadensen som etablerer grunntonen, kun en dreining fra tonika til subdominantens parallell og tilbake til tonika.

Deretter følger stykkets første tema. Tre saksofoner presenterer dette i tett harmonisering med søvnige, slørete toner som ansettes akkurat litt for sent hver gang. Dette første temaet er tonalt klart og lettfattelig, over et i utgangspunktet enkelt akkordskjema. Slike fauxbourdon-harmoniseringer er typiske for perioden, men i dette tilfellet beveger ytterstemmene seg

³⁸ Sudhalter, *Lost Chords*, 306.

³⁹ To versjoner innspilt av Victor, 1. februar 1927 i New York, matrissenumre 37587-1 og 37587-2. Kun den første versjonen ble opprinnelig utgitt, men begge er bevart og tilgjengelige på nyutgivelser.

⁴⁰ Stewart, *Jazz Masters of the Thirties*, 12..

⁴¹ Rust, *Jazz and Ragtime Records 1897–1942*, 698 og 1699. Musikerne som er å finne på begge innspillinger er Frank Trumbauer (saksofon), Bix Beiderbecke (kornett), Bill Rank (trombone), Joe Venuti (fiolin), Eddie Lang (gitar), Chauncey Morehouse (perkusjon).

innledningsvis i parallelle kvinter. En samtidig autoritet på feltet, Arthur Langes *Arranging for the Modern Dance Orchestra*, fra 1926, erklærer: «A succession of perfect fourths or fifths should never be written».⁴² Dette gjelder mellom ytterstemmer, være seg i duetter eller trioer.⁴³ Her brytes denne regelen. De tre saksofonene følger hverandre slavisk og danner et vev av gjennomgangsakkorder som gir et flytende harmonisk uttrykk og beriker det som i utgangspunktet er et enkelt, underliggende akkordskjema.

Plutselig bryter én saksofon seg løs fra de andre i en stigende bevegelse, som utvider septimakkorden til en +11-akkord. Gjennom prinsippet om tritonussubstitusjon fungerer denne akkorden som dominant for medianten, E-moll, som stykket nå svinger ut til. Den følgende soloen sekvenserer velkjente, melodiske og rytmiske motiver folk flest vil gjenkjenne som stumfilmmusikk, men jobber seg gjennom stadig nye tonearter. Saksofonen bryter komplekse akkorder, med noner, ellevere og altererte kvinter, og varierer med kromatiske passasjer. Tonaliteten føles usikker. Det svinges overaskende til Ess-dur, så vandles det videre gjennom kvintsirkelen, frem til Gess-dur. Vi er nå kommet så langt vi kan komme, fra utgangspunktet C-dur, men et par parallelførte akkorder lager en overaskende bro tilbake til grunntonearten og en siste presentasjon av det mildere temaet stykket åpnet med.

Pianoet er et øyeblikk helt alene i et impresjonistisk mellomspill. Selv om takten går, er det ingen pulsfølelse. Det foretas en modulasjon til A-dur, men dette skjer uten bruk av funksjonsharmoniske hjelpemidler. Det er snarere snakk en flytting av det tonale planet gjennom en serie parallelføringer i siste takt av passasjen.

Vi presenteres nå for platesidens mest dissonerende materiale; en fiolinsolo som preges av hyppige sonderinger av heltoneskalaen og underbygges av komplekse akkorder i saksofonene. De harmoniske forbindelsene kan kun delvis forklares funksjonsharmonisk. De tre blåserne ligger i treklanger som utvider de underliggende akkordene. Mens rytmegruppen for eksempel spiller en G-dur akkord, ligger saksofonene i en alterert F-dur, som bygger ut treklangen med septim, none og høy ellever. Snakker vi her kanskje snarere om to harmoniske sjikt over hverandre? Mistanken om en slik tankegang styrkes idet fiolinen over denne doble akkorden bryter en tredje akkord, E-dur. Vi har nå i et øyeblikk en augmentert 15-akkord, en søyle av

⁴² Lange, *Arranging for the Modern Jazz Orchestra*, 72.

⁴³ Ibid. 76

åtte terser, skjønt egentlig tre treklanger satt over hverandre. Ved å ha disse i forskjellige instrumentgrupper dempes dissonansene mellom dem og konseptet gjøres mulig, men følelsen av polytonalitet er sterk.

Fiolinen avslutter sin solo på en flageolett. Pianisten modulerer oss så gjennom en ny, impresjonistisk kontemplasjon videre til Ess-dur, et tredje tema og en kornettsolo, som avslutter stykket. (Fig. 1) Den virker, i motsetning til de forrige soloene, genuint improvisert. Vi er mer på kjent jazzgrunn igjen. De underliggende akkordene er av den mindre dissonerende sorten. De melodiske vendingene føles ikke veldig radikale, men viser likevel en tankegang tilsvarende det vi så i forrige del. Vi kan se hvordan han bryter en Dm-akkord i andre takt, slik at A⁷-akkorden under utvides med elleve og tretten. Deretter lar han tersen i den brutte akkorden antesipere en lav blues-ters, over neste akkord, som er D⁷. Her tillater han seg å springe ned til en Giss, som ikke gis noen dissonansbehandling og altså må beskrives som en alterert ellever. Dette taler igjen for å se på nevnte blues-ters som en lav none, som inngår i en utvidet akkordsøyle. Neste akkord, Db⁷, er en tritonussubstitusjon for vekseldominanten, som gjør at vi her får en rekke av tre parallelførte firklanger. Over denne Db⁷-akkorden beveger trompeten seg som om han forholder seg til en Fm⁶-akkord. Vi har altså den høye septimen C, over en akkord som allerede har den lave septimen i seg, samt den lave nonen. Disse plasseringene av akkorder på toppen av akkorder, lyder overaskende milde, men de gir soloen en svevende, kontemplativ karakter.

Det harmoniske materialet for denne satsen, sprenger fullstendig rammene for den New Orleans-jazzen som folk flest assosierer med tjuetallet og som den offisielle jazzhistorien vektlegger for denne perioden. Det man også kan legge merke til, er fraværet av den klassiske rytmegruppen, som driver orkesteret foran seg gjennom den underliggende pulsen. Det er en meget myk og lavmælt rytmegruppe. Isteden for banjoens jevne arpeggioer på hver fjerdedel, er det en gitar, som veksler mellom akkord- og fingerspill i uforutsigbare mønstre og fyller ut den harmoniske satsen med ekstra gjennomgangsakkorder. Også klaveret pleier i denne perioden å hamre taktfaste akkorder på hver fjerdedel, men virker mer opptatt av å underbygge klangen i orkesteret i dette tilfellet. Heller ikke batteriet tydeliggjør pulsen. Snarere forsøker det, gjennom små, overraskende kommentarer i symbalene, å destabilisere den metriske følelsen, og føyer seg med disse egentlig inn i dialogen som foregår mellom de melodiske instrumentene. Basslinjen i satsen besørges hverken av en tuba eller kontrabass, slik man hadde ventet å kunne finne, men den mer definerte lyden av en bassaksofon, som

med varierende rytmer og små kommentarer også forsøker å føye seg til gruppen av melodiske elementer.

Bemerkelsesverdig er også klangen og instrumentenes fraserings. Vi finner ikke den pågående rytmikken meislet inn med harde ansatser som kjennetegner New Orleans-jazzen, ei heller den hysteriske vibratoen. Det er nedtonet og mykt, slepent, innadvendt og melankolsk, uten noen gang å oppsøke den sentimentaliteten som ofte assosieres med musikk fra tjuetallet. Som vi skal få se senere i oppgaven, har slike egenskaper hyppig blitt forklart som et symptom på manglende anledning eller kapasitet til å tilegne seg en genuin jazz-stil. Tilfellet «My Pretty Girl» kontra «Humpty Dumpty», som innspilles av stort sett de samme musikerne, viser imidlertid et svært bevisst valg om å gå vekk fra det hete, svingete, pulsdrevne, bluespregede, til fordel for noe kjølig, intellektuelt og progressivt. Poenget forsterkes ved at dette skjer hos musikere som fremstår som mestere i hotjazz, som til og med beskrives som «bedre enn de beste» på dette feltet. Trompetisten Max Kaminsky blir kjent med Beiderbecke i Goldkette-perioden, og blir av denne innviet i teknikken han kaller «antesipasjon».⁴⁴ Med dette menes, at melodiførende instrumenter legger seg en hårsbredd i forkant av taktslagene. Det gir nettopp den typen driv man hører på «My Pretty Girl» og som er et meget present trekk gjennom trettitallets swingjazz. De samme musikerne som, i tråd med Beiderbeckes bevisste forhold til denne teknikken, legger seg i forkant av takten på «My Pretty Girl» for å få det til å svinge, gjør her det stikk motsatte. Noe enkelt sagt, gir det å legge seg foran slaget driv, mens det å legge seg bak har en bremsende effekt. Det gir en mer nonchalant karakter. Man kan kalle det en form for anti-sving. Dette er et trekk som gjennomsyrrer mesteparten av den modernistiske musikkproduksjonen denne oppgaven behandler og kan i så måte brukes som en identifiserende faktor. Det faktum at en gruppe musikere bruker dette virkemiddelet svært aktivt, er tilsynelatende aldri blitt påpekt.

2.2 Hvem, hva, hvor

Stykket «Humpty Dumpty», som vi akkurat har analysert, er skrevet av saksofonisten Fud Livingston, og er et av en håndfull komposisjoner som konkurrerer om å være det mest progressive som spilles inn av jazzmusikere på tjuetallet. Som vi så i et sitat av Sudhalter i

⁴⁴ Lion, *Bix*, 141.

innledningen, snakker han om en «northern style» og han sier denne i samtiden ble referert til som «futuristic».⁴⁵ Han nevner i sitatet kornettisten Bix Beiderbecke og saksofonisten Frank Trumbauer. Litt tidligere i boken nevner han disse to, sammen med trompetisten Red Nichols og trombonisten Miff Mole, som de mest innflytelsesrike musikerne innenfor denne «northern style».⁴⁶ Disse to parene – Trumbauer og Beiderbecke, Nichols og Mole – utgjør sentrum for hver sin til dels overlappende krets av futurister i New York. På 21 av de 24 sporene på Fairweathers CD, er minst én av disse fire musikerne til stede.⁴⁷

Hvordan er så musikken til disse fire og musikerne rundt dem – hvordan lyder futurismen? Naturligvis ligner den på annen jazz fra tjuetallet, men sammenlignet med den alminnelige, støyfulle, livsbejaende New Orleans-jazzen folk flest kjenner og assosierer med perioden, er denne musikken – slik som på «Humpty Dumpty» - nedtonet, innadvendt, sofistikert og intrikat. De slørete klangene, den dempede vibratoen og de myke, forsinkede ansatsene på «Humpty Dumpty» gjør at denne kan beskrives som en forgjenger til femtitallets cooljazz. Dette er en type uttrykk futuristene bruker i varierende grad, men generelt har de en coolere spillestil enn andre jazzmusikere i perioden. Fraværet av faste figurer i rytmegruppen på «Humpty Dumpty», viser en bevegelse vekk fra ideen om jazz som en form for dansemusikk, som er den primære funksjonen musikkformen har, på dette tidspunktet. Futuristenes praksis på dette området kan sees som en forgjenger til senere perioders jazz, særlig cool-jazzen, hvor også rytmegruppen spiller fritt og variert på denne måten. Om man kjenner til den alminnelige, polerte formen for danse- og populærmusikk som spilles av større underholdningsorkestre i samtiden, så kan det sies at futuristenes musikk ofte beveger seg i et grenseland mellom denne og dixieland. Arrangerte elementer er en viktig del av deres musikk og en betydningsfull innfallsport for integreringen av elementer hentet inn fra progressiv kunstmusikk, slik vi ser i «Humpty Dumpty». Dette er naturligvis det aller viktigste med futuristenes musikk: den er harmonisk avansert. Det er det mest vesentlige skillet fra musikken som er vektlagt i den offisielle jazzhistorien. Slik man kan se Beiderbecke gjøre på «Humpty Dumpty», utvider futuristen hyppig det underliggende akkordgrunnlaget i sine soloer. Musikken markeres også ofte av en svært høy informasjonsgehalt. Teksturer skifter kontinuerlig, stadig nye klangfarger innføres, det er som om man ønsker å gi lytterne mest

⁴⁵ Sudhalter, *Lost Chord*, 76.

⁴⁶ Ibid., 75

⁴⁷ *The Jazz Modernists 1924-1933*, Challenge Records int., 2009, CD.

mulig å forholde seg til. Musikken stopper og starter, man kaster inn noen takter i tre-fjerdedelstakt, orkesteret avbrytes av plutselige smell i cymbalet. Hos solistene er det en tendens til å forflytte seg raskt på tvers av instrumentenes registre med uoversiktlige bevegelser. Det finner sted en generell søken etter kompleksitet.

Futuristenes progressive jazz er ikke noe isolert fenomen, men helt klart en del av en utbredt interesse for innlån av elementer fra progressiv kunstmusikk i periodens populærmusikk. Dette vises tydelig av diskografien, som sprer seg på litt forskjellige kategorier. Vi har på den ene siden ensembler som futuristenes. Disse er som regel små, og selv når de ikke er det, bevarer de en introvert, kammermusikalsk karakter. På den andre siden har vi mer regulære danse- og underholdningsorkestre som innimellom også gjør innspillinger av progressive komposisjoner, samt bruker parallelførte akkorder og lignende elementer som krydder i sine arrangementer av alminnelig dansemusikk. Den mest markante forskjellen mellom disse og futuristene, er at de ikke oppsøker cool-uttrykket. Radikale, musikalske elementer er først og fremst en kilde til humor hos dem. Hos futuristene inntar de samme virkemidlene en hovedrolle i en jazz som fremstår som seriøs og selvbevisst. I tillegg har vi to genrer, *novelty* og *symfonisk jazz*, som inngår i dette større bildet, og som vi vil drøfte rollen til litt senere.

En vesentlig forskjell på futuristene og de andre aktørene som nevnes over, er at dette miljøet består av kunstnere som, selv om de for det meste er perifere i jazzens kanon, er anerkjent i jazzlitteraturen som jazzmusikere, og innspillingene deres er allment anerkjent som en del av jazztradisjonen. Følgelig kan man si at den utviklingen de representerer – et fraværende tema i jazzlitteraturen – er relevant også innenfor en jazzhistorieskrivning som tar utgangspunkt i et nåtidig jazzbegrep.

Hvis man gransker diskografien i Fairweathers albumnotater, kan man se at samtlige opptak, med unntak av to, er gjort i New York.⁴⁸ Den samme dominansen kan sees i den mer omfattende diskografien som er vedlagt til denne oppgaven. Det er riktignok en generell tendens at jazzmiljøet konsentrerer seg i New York mot slutten av tiåret. Louis Armstrong

⁴⁸ Fairweather, *The Jazz Modernists 1924-1933*. 2009, albumnotater,

flytter for eksempel dit fra Chicago i 1928⁴⁹ og er kun én av mange kjente jazzmusikere som gjør dette omtrent på denne tiden. Analogt med Armstrongs bevegelsesmønster holder den offisielle jazzhistorien fokus på Chicago frem til dette tidspunktet, og forflytningen av personell skildres uten at man indikerer noe om noe stilsifte i tilknytning til dette. Vi skal derimot konsentrere oss om hva som skjer i New York, og det er en sekundær hypotese for oppgaven, at de to byene representerer to stilistiske strømmer som står i kontrast til hverandre. Godt synlig i diskografien er også Fred Elizalde, som opererer i Los Angeles og London. Han har en stil som er helt parallell med futuristene i New York, og han ansetter en rekke musikere fra denne kretsen i perioden 1928-29. I Kansas City ser vi orkesterlederen Joe Sanders, som har en mindre cool stil enn futuristene, men som står for en markant produksjon av progressive jazzkomposisjoner og -innspillinger. Man kan endog observere at innflytelse fra futurismen sprer seg så langt som til Stockholm. Det hadde naturligvis vært interessant å diskutere disse andre aktørene, men av plasshensyn skal vi nøye oss med å behandle miljøet i New York, som fremstår som det absolutte sentrum for denne bevegelsen.

2.3 Forutgående og parallelle fenomener

Fremveksten av futuristiske trekk kan sees som små drypp på jazzinnspillinger allerede 1920, og øker i omfang i noen år. Perioden 1926-29 med 1927 som det definitive toppåret, skiller seg ut med store forekomster. Det er denne perioden som i oppgaven vil bli definert som *futurismen*. Som sagt er ikke dette noe isolert fenomen, og man må ta den større virkeligheten som omgir det med i betraktningen, når man skal forstå hvorfor en progressiv jazzstil utvikler seg i siste halvdel av tjuetallet. Som nevnt i innledningen, er det et viktig poeng å få frem, i denne oppgavens kritikk av den etablerte jazzhistorien, at man ikke kan forstå jazzens utvikling gjennom å studere de utvalgte kunstnerne i jazzens panteon. Som sagt, må man ikke bare gå utenfor disse musikerne, man må også gå utenfor korpuset av musikk vi i dag definerer som jazz. Ikke minst må man se på de parallelle og forutgående fenomenene vi nå skal se nærmere på: novelty og symfonisk jazz.

⁴⁹ Armstrong har også en kortvarig karriere i Fletcher Hendersons orkester i New York i 1924-25, men tilbringer mesteparten av tiden fra 1922-1928 i Chicago, og disse årene refereres til som hans Chicago-periode. Ikke minst er hans berømte *Hot Five* og *Hot Seven*-plater, som danner mye av grunnlaget for begrepet Chicago-stil, samt for Armstrongs tronende status i jazzkanonen, innspilt i denne byen.

2.3.1 Novelty

Novelty betegner primært en type pianostil, som vokser frem fra 1915.⁵⁰ Den ses som et utskudd på ragtimebølgen, som gjort har seg gjeldene siden århundreskiftet, og som snart skal avløses av jazzen. Et betydelig, praktisk skille mellom ragtime og novelty er at ragtime var knyttet opp mot musikkforlagenes salg av noter til hjemmebruk. Det tekniske nivået i disse komposisjonene ligger derfor generelt på et nivå som kan mestres av den jevne amatør. Novelty oppstår derimot i bransjen for mekaniske, selvspillende pianoer, hvor man stadig er ute etter mer oppsiktsvekkende stykker å profilere produktene med.⁵¹ Komposisjonene er i utgangspunktet beregnet for å spilles av de mekaniske pianoene, ikke av publikum selv. Følgelig legges den tekniske listen svært høyt, samt at man briljerer med uvante musikalske virkemidler, ofte lånt inn fra samtidig, progressiv kunstmusikk. Novelty-pianistene gjør altså dette fra et tidspunkt som er noe tidligere enn futuristene og bereder således grunnen for dem.

Det mest velkjente bidraget til Novelty-genren er utvilsomt den suksessfulle «Kitten on the Keys» av Zez Confrey, fra 1921, som i en jazzbok i 1939 beskrives «a somewhat raggy Debussyesque piano solo».⁵² Forfatteren beklager at dette ble regnet som jazz i sin tid. Det er altså ikke lenger innenfor jazzbegrepet på slutten av trettitallet, men var det på begynnelsen av tjuetallet. «Kitten on the Keys» er først og fremst et humoristisk stykke. Komikken ufarliggjør skarpe dissonanser og utradisjonelle harmonier, som i en annen kontekst ville gjort musikken lite tilgjengelig for et allment publikum. Dette er et tidlig eksempel på noe som er typisk for tjuetallet, at humor danner en bro for innførelsen av radikale elementer i populærmusikk. Confrey bruker imidlertid de samme virkemidlene i andre, mindre kjente, roligere komposisjoner, som beveger seg ut i det impresjonistiske. Det er et generelt trekk for novelty-artistene, at deres repertoar er todelt på denne måten.

Dette ser man også hos novelty-saksofonisten Rudy Wiedoeft, som på tidlig tjuetallet hadde stor suksess med komiske, virtuose saksofonstykker i hurtig tempo, som «Saxophobia», «Saxema» og «Sax-O-Phun». Det melodiske språket i disse er veldig mekanisk, men også Wiedoeft går i andre deler av sin produksjon ut i det lyriske, og hans harmoniske språk er avansert for perioden. Dette kan man tydelig se på den drømmende «Valse Vanité», som

⁵⁰ Roberts, «Novelty piano».

⁵¹ Ibid.

⁵² Hobson, *American Jazz Music*, 80.

henter sin svevende, poetiske karakter fra fokuset på det som i jazzsammenheng gjerne refererer til som «color tones»; sekster, høye septimer og noner.⁵³ Wiedoefts komposisjoner fremstår som en mulig vei inn i denne typen vokabular for jazzsaksofonister i samtiden. Samtidig kan hans lyse klang og slepne vibrato også ha vært en modell for sentrale futurister.

Som vi kommer til å få se i gjennomgangen av hvem futuristene er og hva de gjør, er det sterke forbindelseslinjer over til novelty-stilen, som ikke kun handler om musikalske ideer, men også om personell. En rekke futurister, som allment er anerkjent som jazzmusikere, skriver nemlig komposisjoner innenfor novelty-genren.

2.3.2 New Orleans-Jazz

Jazzen lanseres for et større publikum i 1917, med plateinnspillingene til Original Dixieland Jazz Band. Dette er en tidlig utgave av den såkalte New Orleans-jazzen, som stadig lever videre den dag i dag, også kalt dixieland og tradjazz. Besetningene var små, som oftest med tre blåsere, musikken var støyfull, polyfon og spilt etter gehør. Harmonisk sett var dette en tradisjonell musikkform, basert på den samme typen akkordgrunnlag som den forutgående ragtimen eller religiøs musikk av den typen folk flest var i kontakt med – vel å merke med unntak av bruken av akkorder og skalatoner som har sin opprinnelse i bluesen⁵⁴.

Som nevnt i innledningen, brukes New Orleans-jazz som en sekkebetegnelse på hele tjuetallet, i dagen jazzhistoriebøker. Den offisielle jazzhistorien tar ikke feil, i den forstand at New Orleans-jazz vil bli spilt gjennom hele tjuetallet, men den opererer ikke alene. Det blir eksempelvis vanskelig å se på «Humpty Dumpty» som New Orleans-jazz. Stilen danner imidlertid grunnlaget for all senere jazz og brorparten av futuristene har sin bakgrunn i den. For øvrig er forbindelseslinjene fra Original Dixieland Jazz Band til futuristene i noen tilfelle så direkte, at det er på sin plass å diskutere hvilken rolle akkurat dette ensemblet kan ha hatt for fremveksten av en modernistisk jazzstil.

⁵³ Gridley, *Jazz Styles*, 155; Haerle, *The Jazz Language*, 19.

⁵⁴ Subdominant med lav septim, ofte plassert etter dominanten i akkordforløpet, samt senket 3. og 7. trinn i durtonearter.

2.3.3 Symfonisk jazz

I 1920 debuterer den klassisk utdannede orkesterlederen Paul Whiteman på plate med et nytt konsept. Han benytter elementer fra den røffe og kakofoniske New Orleans-jazzen, men presenterer dem i en polert og nedtonet form. Etter modell fra klassisk musikk, ønsker han å etablere det han kaller en «orkestrasjon» for jazzen.⁵⁵ Han overfører den klassiske, symfoniske musikkens organisering av orkesteret i instrumentgrupper, setter forskjellige konstellasjoner av instrumenter opp mot hverandre og bruker blåsernes forskjellige leier bevisst for å få frem et bredt spekter av klangfarger. Orkestersatsen organiseres, på klassisk maner, i forgrunn og bakgrunn.

Dette er ikke nytt kun i jazzsammenheng, men også for underholdningsorkestre eller større danseorkestre generelt. Innspillingen av «The Baltimore Buzz» av Eubie Blakes teaterorkester fra revyen *Shuffle Along*, er også et eksempel på tidlig jazz eller sen ragtime spilt fra det man vet var et skrevet arrangement.⁵⁶ Orkestrasjonen er så godt som den samme tvers igjennom opptaket, i tråd med det som har vært standarden på plater med populær- og dansemusikk frem til dette.

Whitemans nye format blir kjent som *symfonisk jazz*, samt *sweet jazz*, og skal etter hvert overta rampelyset fra den opprinnelige jazzen, som i samtiden refereres til som hotjazz. Den nye, striglede jazzen er stueren nok til å få innpass på steder der den opprinnelige jazzen ikke har blitt ansett verdig. Det er denne musikken folk flest assosierte med ordet jazz på tjuetallet. I sterk kontrast til hvordan ettertiden har sett ham, kalles Whiteman «The King of Jazz».⁵⁷

Begrepet symfonisk har i denne sammenheng flere betydninger. På den ene siden betegner symfonisk det Whiteman opprinnelig legger i begrepet; jazz som er gitt en orkestrasjon, hvor instrumentgrupper og solister settes opp mot hverandre, og hvor arrangementet spiller en stor rolle. Samtidig har symfonisk jazz i ettertidens jazzlitteratur vært mer spesifikt assosiert med det gigantiske formatet Whitemans orkester etterhvert antar, samt også brukt på jazzinfluerte verker innenfor den klassiske tradisjonen.

⁵⁵ Whiteman og McBride, *Jazz*, 39.

⁵⁶ Berrett, *Louis Armstrong and Paul Whiteman*, 48.

⁵⁷ Osgood, *So This Is Jazz*, 123.

Om man bruker begrepet symfonisk jazz med sin opprinnelige betydning, fremgår det at brorparten av jazzen som spilles inn på tjuetallet er symfonisk. Svært mye av denne vil av fagfolk avvises som uinteressant, kommersiell dansemusikk. Imidlertid er også Fletcher Hendersons orkester, som har en betydelig plass i jazzens kanon, utvilsomt et symfonisk jazzorkester i denne perioden, med stor besetning, detaljerte arrangementer og kontinuerlig veksling mellom kontrasterende klangfarger. Orkesterets kontribusjoner til den futuristiske strømmingen kan sees i lys av dette.

Whitemans musikk er ofte blitt kritisert som platt og publikumsvennlig. Det er imidlertid hos ham man ser de første eksemplene på at jazz og progressive elementer hentet fra kunstmusikk blandes. Hans klassiske bakgrunn i kombinasjon med hans nye og originale konsept, må ha dannet en naturlig innfallsport for slike virkemidler. Parallelførte akkorder kan høres allerede i 1920, i introduksjonen til «The Japanese Sandman».

I 1924 setter Whiteman opp konserten «An Experiment In American Music», i prestisjetunge Aeolian hall. Hendelsen nevnes ofte i jazzhistoriebøker, men beskrives ikke som en jazzkonsert, men som en mulighet for jazzbegrepet til å assosieres med høyere status⁵⁸. I salen sitter en imponerende samling musikalske dignitærer, inkludert Jascha Heifetz, Sergej Rakhmaninov og Leopold Stokowski.⁵⁹ Til dette evenementet bestiller Whiteman et verk fra den unge George Gershwin, som blir til dennes store gjennomslag som komponist: *Rhapsody in Blue*. Verket er i dag en del av de klassiske symfoniorkestrenes standardrepertoar.

Som en kritiker skriver: «the composer has taken several themes, recognizable as pure jazz, and surrounded them with serious orchestral scoring.»⁶⁰ Verket benytter seg imidlertid også av mange elementer typisk for de franske impresjonistene. Da arbeidet bak denne oppgaven tok til, var en av hypotesene at futurismen kunne sees som en etterdønning av *Rhapsody in Blue*. Den hypotesen er grundig falsifisert. Som vi skal få se i det følgende, har flere av futuristene selvstendige innfallsvinkler til å utvikle progressiv jazz, og de er i kontakt med og refererer til verker av mer radikale komponister enn Gershwin. Derimot er det ikke urimelig å anta, at Gershwins komposisjon var viktig for alminneliggjøringen av musikalske effekter

⁵⁸ Eksempelvis, fra vårt lærebokutvalg: Giddins og DeVeaux, *Jazz*, 118; Opsahl, *En fortelling om jazz*, 56; Tanner, Megill og Gerow, *Jazz*, 126.

⁵⁹ Whiteman og McBride, *Jazz*, 95.

⁶⁰ «Whiteman Scores Success in Aeolian Hall Concert», *The Music Trade Review*, 16. februar 1924, 37.

hentet fra progressiv kunstmusikk, i periodens populærmusikk. I de følgende årene finner man nemlig et vell av parallelførte akkorder, altererte kvinter og lignende virkemidler, som krydder i de tidstypiske danseorkestrenes arrangementer. Selve ideen om at jazz kan kombineres med denne typen elementer blir gjort synlig for allmennheten gjennom *Rhapsody in Blue*. Verket demonstrerer gjennom sin suksess også at denne kombinasjonen kan høste bifall hos et større publikum.

I de følgende årene kommer Whiteman hyppig til å sonde terrenget mellom jazz og klassisk musikk. Hans orkester vokser til en størrelse som er usedvanlig i jazzsammenheng, og fungerer som et laboratorium for eksperimentering med stadig nye kombinasjoner av instrumenter. Selv om han huskes best som produsent av harmløs populærmusikk, etterlater han likevel også noen av de mest radikale eksemplene på progressiv jazz i perioden – vel å merke i den grad man ser på denne musikken som jazz. Whitemans musikk er nemlig i våre dager mer eller mindre definert ut av jazzbegrepet. Han blir fortsatt nevnt i de fleste jazzhistoriebøker, men kun som arbeidsgiver for en rekke av periodens mest berømte jazzmusikere og som mannen som bestilte og fremførte *Rhapsody in Blue*.⁶¹

2.3.4 Futurist Philosophy

Whiteman gir i samarbeid med skribenten Mary Margaret McBride i 1926 ut en bok, titulert «Jazz». I motsetning til det typiske bildet av ham som en rent kommersiell aktør, viser denne utgivelsen en mann som på ingen måte mangler musikalske ambisjoner. Vi får vite om hans bakenforliggende agenda for konserten han setter opp i prestisjetunge Aeolian Hall i 1924, hvor Gershwins *Rhapsody in Blue* får sin premiere:

I believed that jazz was beginning a new movement in the world's art of music. I wanted it to be recognized as such. I knew it never would be in my lifetime until the recognized authorities on music gave it their approval.

*My idea for the concert was to show these sceptical people the advance which had been made in popular music from the day of discordant early jazz to the melodious form of the present.*⁶²

⁶¹ Fra vårt lærebokutvalg: Giddins og DeVeaux, *Jazz*, 117-120. Opsahl, *En fortelling om Jazz*, 56; Tanner, Megill og Gerow, *Jazz*, 126-127.

⁶² Whiteman og McBride, *Jazz*, 94.

Man kan se et skifte i musikkpressen akkurat dette året. Fra å ha vært gjenstand for hard kritikk blir jazzen nå, i det man ser på som en forbedret utgave, plutselig beskrevet som utgangspunktet for en fremtidig, amerikansk kunstmusikk.⁶³ Omtrent samtidig med Whitemans bok utkommer også Henry O. Osgoods *So This Is Jazz* og R.W. S. Mendls *The Appeal of Jazz*. Felles for disse er at de ser sterke forbindelseslinjer mellom jazz og klassisk musikk. Det er også i kontakt med den klassiske musikken man ser for seg fremveksten av en ny kunstform, som skal skje gjennom utdanning og raffinement. Håpet knytter seg i stor grad til verk av samme type som *Rhapsody in Blue*.⁶⁴ Det kommer også en betydelig strøm av slike, som verden for det meste har glemt, men for musikkskribentene på tjuetallet var det rimelig å anta at dette var begynnelsen på noe større.⁶⁵ Samtidig tar Whiteman selv til orde for at den nye jazzen ikke bare må gå i fotspurene til klassisk musikk, men skape sine egne former.⁶⁶

Whitemans visjon er rimelig profetisk. «Jazz will be an American national institution», mener han.⁶⁷ «Will it be possible to establish chairs of jazz in universities? I do not see why not.»⁶⁸ Jazzen har blitt det han så for seg: en kunstmusikalsk form med en offentlig infrastruktur rundt seg. Som DeVeaux påpeker, jazzens er med stolthet blitt fremstilt som «Americas classical music».⁶⁹

Det Whiteman og hans støttespillere riktignok ikke forutser i sine bøker, er hvor stor rolle improvisasjon kommer til å spille i jazzens utvikling. Det er nok ikke er synlig for noen på dette tidspunktet. De virkelige store solistene har ikke hatt nok fartstid ennå. Imidlertid bør man ikke gå glipp, at Whiteman understreker viktigheten av at jazzmusikere må kunne improvisere.⁷⁰ Ansettelsene av en rekke futurister i perioden 1927-29, viser at han i dette tidsrommet er på jakt etter fremragende, kreative jazzsolister med personlige, musikalske stemmer.

⁶³ Koenig, *Jazz in Print (1859-1929)*. Dette er en antologi hvor man har samlet så og si alt man har kunnet komme over av materiale av jazzhistorisk relevans fra musikkblader og alminnelig presse i den angitte tidsperioden. Det omtalte skiftet i hvordan jazz omtales, kan sees veldig tydelig i dette materialet.

⁶⁴ Mendl, *The Appeal of Jazz*, 177-185; Osgood, *So This Is Jazz*, 152-163.

⁶⁵ Noen eksempler på verk i denne strømmen er George Antheil: *Jazz Concerto*, Dana Suesse, *Concerto in Three Rhythms*, James P. Johnson: *Yamekraw*, George Grant Still, *Afro-American Symphony* (symfoni nr. 1 i Ass-dur), David Savino: *A Study in Blue*, Ferde Grofé (Whitemans sjefsarrangør), *Metropolis* og *Mississippi Suite*.

⁶⁶ Whiteman og McBride, *Jazz*, 281.

⁶⁷ Ibid., 278.

⁶⁸ Ibid., 279

⁶⁹ DeVeaux, *Constructing the Jazz Tradition*, 525.

⁷⁰ Whiteman og McBride, *Jazz*, 73-74.

Whiteman ønsker å utvikle jazzen, men ser kommersielle hensyn som en hemsko:

*Of course, what jazz really needs is a fairy godmother to endow it. So far there has been no chance to take time off for experimentation. No millionaire has come forward to offer the necessary funds for laboratory work. It is not so easy to keep only the best when one must at the same time be thinking of how to make one's bread and butter.*⁷¹

I den grad det er mulig, prøver han selv å være denne rike hjelperen, samt finne rom for å eksperimentere i de kommende årene. Aeolian Hall-konserten blir den første av åtte tilsvarende «Experiments in Modern Music»⁷² og Whitmean går inn i forlagsbransjen, for å skaffe komponister av den nye musikken publikasjonsmuligheter.⁷³ I en viss periode er han også en bidragsyter til strømmen av futuristisk jazz – en rekke bidrag har fått plass i den vedlagte diskografien.

Mens man typisk har observert musikerne i mindre orkestre med mer improvisasjon i kontrast til orkesterledere som Whiteman, er det klart at den filosofien som her formuleres også tilhører futurister som Nichols, Mole, Trumbauer og Beiderbecke. De er utvilsomt også på jakt etter det sofistikerte i sin musikk, og de forsyner seg rikelig av teknikkene til sine klassiske forbilder i prosessen. De har, i likhet med Whiteman, også ganske sterkt fokus på det arrangerte og komponerte.

2.4 De første tegnene

Ut fra statistikken i diskografien kan man tidfeste futurismen til perioden 1926-29. Man kan allment se en større utbredelse av futuriske trekk innenfor disse årene. Tidsrammen knytter seg likevel mer konkret til kontrakter og andre faktorer som regulerer de mest sentrale futuristenes arbeidsvilkår i platestudioene. Utenfor denne sfæren, kan naturligvis virkeligheten ha sett annerledes ut. Også før 1926 legger futuristene igjen diskografiske spor som varsler hva som skal komme. Det at flere av dem opererer i kontekster der progressive virkemidler prøves ut, før de finner frem til hverandre i New York, viser at de har en selvstendig interesse på dette feltet.

⁷¹ Ibid., 289.

⁷² Johnson, «Whiteman, Paul».

⁷³ Sanjek, *American Popular Music and Its Business*, 99. Forfatteren bruker begrepet «futuristic» om typen komposisjoner Whiteman ønsker å få publisert.

2.4.1 The Original Memphis Five

Den første synlige kimen til et modernistisk miljø i New York må sannsynligvis plasseres i femmannsgruppen The Original Memphis Five. Denne etableres av trompetisten Phil Napoleon og pianisten Frank Signorelli i 1917, etter modell av The Original Dixieland Jazz Band, ledet av trompetisten Nick LaRocca, som altså spiller inn de første jazzplatene samme år. Dette handler om mer enn en avstandsforelskelse. Det er tett kontakt og utveksling av både personell, ideer og materiale mellom de to musikalske enhetene⁷⁴. I årene 1922-25 er The Original Memphis Five hovedleverandøren av dixielandjazz for plateselskapene i byen, med et enormt antall innspillinger, ofte under diverse pseudonymer, på et utall forskjellige merker.⁷⁵

Digby Fairweather har på sin *Jazz Modernists*-CD latt The Original Memphis Five være representert med «The Meanest Blues» fra 1924, hvilket er startåret for hans antologi. Han kunne gått enda litt lenger

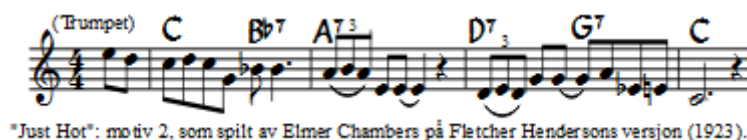


tilbake, for allerede i 1923 spiller de inn «Just Hot», som har to harmoniske sekvenser med parallellførte septim-akkorder som sine gjentatte hovedmotiver. I det mest markante av de to motivene følger alle stemmene melodien opp og ned en liten ters. Akkorden det svinges til hører ikke hjemme i tonearten og lyder derfor fremmedartet. Parallellføringen medfører også at det oppstår tverstand mellom de to nederste stemmene, hvilket bidrar til å gjøre progresjonen bitende i øret. Likevel må det kunne sies at resultatet er fengende og neppe har fremstått som veldig skremmende på publikum. Harmoniseringen forsterker den allerede velkjente, klagende karakteren man får av blueskalaens bruk av mollters i dur. Det er denne tonen melodien springer opp til, og den fremmede akkorden kan sies å være en harmonisk utvidelse av dette lave tredjetrinnet. På samme måte kan B⁷-akkorden i det andre av de to nevnte motivene, tilsvarende forstås som en harmonisk utvidelse av blueskalaens lave syvendetrinn. Selv om akkordrekken under motivet inneholder to parallellføringer, så fungerer nevnte septimakkord over B som en tritonussubstitusjon i en ellers velkjent kvintsirkelprogresjon, og det funksjonsharmoniske er således ivaretatt.

⁷⁴ Brunn, *The Story of the Original Dixieland Jazz Band*, 165-170.

⁷⁵ Sudhalter, *Lost Chords*, 105.

Med en slik mild innfallsport til progressive elementer, fremstår



ikke «Just Hot» som noe eksempel på innadvendt, utilgjengelig kammerjazz, men er historisk relevant fordi den plasserer bruken av parallelførte akkorder og substitusjoner, på et tidlig tidspunkt, hos musikere som skal bli sentrale i New Yorks krets av futurister – et tidspunkt som eksempelvis er før Gershwins *Rhapsody in Blue* og før en viss legendarisk kornettist, som vi snart skal stifte bedre bekjentskap med, kommer til byen for første gang.

«Just Hot» ser ut til å ha vunnet en viss popularitet. Den finnes i fire utgaver i diskografien, og vi skal legge merke til at en av dem er ved Fletcher Henderson⁷⁶, hvis navn dukker opp med jevne mellomrom, i futuristisk sammenheng.

«Just Hot» er bare starten på utviklingen mot noe mer radikalt. «The Meanest Blues» beveger seg lenger ut i det fremmedartede og fortjener



definitivt sin plass i Fairweathers antologi. Vi ser for eksempel hvordan melodiførende instrumenter fra den ene takten til den andre beveger seg i ikke-beslektede tonearter. En desto modnere og definitivt mindre publikumsvennlig form for bruk av progressiv harmonikk kan observeres samme år (1924), på «Evening», som bruker et mye større spekter av progressive effekter enn de to forutgående innspillingene. På mesteparten av platesiden har de også definitivt forlatt New Orleans-idealet og strukket seg over i Paul Whitemans leir, med en polert spillestil og dramatiske, symfoniske elementer, som for eksempel en åpningsfanfare i 6/8-takt. Det smygende hovedtemaet i lange toneverdier, som umiddelbart varsler sin utradisjonalt ved å bli liggende på en høy septim, innstifter en atmosfære av distanse og absurditet. Det kan minne mye om det den Berlin-baserte komponisten Kurt Weil skaper i teatermusikken til Bertholds Brechts *Die Dreigroschenoper*, fire år senere. «Evening» fremstår definitivt som et ønske om å skape noe helt annet enn det The Original Memphis Five egentlig var kjente for. Det kan være av akademisk interesse å påpeke, at dersom Fairweathers skulle valgt denne innspillingen fremfor «The Meanest Blues» til sin antologi, ville han sittet med et sterkere bevis for radikalitet blant disse musikerene. Samtidig er det

⁷⁶ Fletcher Henderson and his Orchestra: *Just Hot*. Spilt inn av Vocallion 5. Oktober 1923, kun få dager etter at The Original Memphis Five spiller inn originalversjonen. (Rust: 771)

slik, at mens den eldre innspillingen holder seg klart innenfor et moderne jazzbegrep, strekker «Evening», med sin åpenbare Whitemanske påvirkning, seg noe utenfor denne rammen.

«Just Hot», «The Meanest Blues» og «Evening» er alle komposisjoner signert Napoleon og Signorelli. Denne detaljen hintet om et gjennomgående mønster, i forekomstene av modernistisk tjuetallsjazz på plate. Når ett eller flere av bandmedlemmenes navn står oppført som komponister på etiketten, er den statistiske sannsynligheten for at innholdet er progressivt vesentlig høyere enn ellers. Dette er essensielt, med tanke på bevisgrunnlaget for eksistensen av en modernistisk gruppering. Musikerne dreier seg om, jobber som oftest i studiogrupper, som på plateselskapenes bestilling produserer et vell av platesider. Slik historien om Goldkette-orkesteret viser, er det musikalske materialet svært ofte valgt av plateselskapet. Sammenlignet med de utallige innspillingene av populærmusikalske melodier, hentet fra teater- og revyscenene, samt forlagshusenes rutinemessige forsøk på å skape nye slagere, gir musikernes egne komposisjoner en helt annen forutsetning for å forstå hvilke idéer de verdsetter og identifiserer seg selv med. Å forstå musikerne på bakgrunn av deres totale produksjon, slik man nok tradisjonelt har gjort, kan gi et feilaktig bilde, siden man ignorerer de kommersielle faktorene som preget deres arbeidsforhold.

Både Napoleon og Signorelli kan identifiseres gjennom komposisjonene de skriver, men Signorelli skiller seg ut kvantitativt. Han kan defineres som progressiv gjennom en lang rekke produksjoner utover det han gjør i The Memphis Five. Ikke minst er han ingen ringere enn pianisten på «Humpty Dumpty». De impresjonistiske klaverovergangene før og etter den heltoneskalapregede fiolinsoloen kan være hans egne. Man finner de samme stiltrekkene hos ham på andre plater i samme periode. Progressive trekk kan høres hans pianospill allerede i 1923, i form av såkalte «novelty breaks» – kaskadefigurer typiske for noveltypianistene – eksempelvis på innspillingen av en annen komposisjon han skriver sammen med Napoleon, «The Memphis Glide».

En tredje, identifiserbar futurist, som er med i denne gruppen i perioder, er trombonisten Miff Mole. Vi kan høre ham på alle platene nevnt over. Han bidrar ikke med progressive komposisjoner her, men kommer til å gjøre det i Nichols-kretsen, som vi skal drøfte senere.

Innspillingen av «St. Louis Gal» fra 1923 er nyskapende på nok en måte. Etter at orkesteret har åpnet dette seige, langsomme nummeret med et parti sedvanlig, trestemt dixieland-polyfoni, smyer kornettisten seg helt bort til det akustiske innspillingshornet og leverer en

32-takters solo med sordin; ytterst svakt, mykt og sensuelt. Slik den er dokumentert på plate, har den opprinnelige New Orleans-jazzen et dynamisk spenn fra forte til fortissimo. Man kan si at Whiteman med sin symfoniske jazz, innfører mezzo-forte. Pianissimo er derimot noe helt nytt. Det grensesprengende her er idéen om at jazz, som generelt sees på som danse- og underholdningsmusikk, kan være noe lyrisk og subtilt. Den peker sånn sett tidlig ut et område futuristene kommer til å være pionerer på. Whiteman har riktignok innført en viss lyrikk, men hans stil er bredpenslet og har på dette tidspunktet ikke strukket seg inn i det intime, slik vi ser Napoleon gjøre her. Hans melodiske språk i soloen er helt klart analogt med samtidige, vokale bluesformer, og vil oppfattes av jazzkennere som genuin jazz. Datidens blussangere har imidlertid en meget utadvendt sangstil. At deres tonespråk kan omformes til noe nedtonet og sensuelt er en ny ide, men selvfølgelig også en idé som kommer til å bli svært fremtredende i ettertidens jazz.

Den offisielle jazzhistorien forholder seg generelt ikke til The Original Memphis Five. Ingen av lærebøkene som er valgt ut som eksempler for denne oppgaven nevner ensemblet. Den musikken som blir fremhevet fra året 1923, er uten unntak innspillingene av King Oliver's Creole Jazz Band, som Digby Fairweather nevner i sin beskrivelse av den forenklete jazzhistorien.⁷⁷ Dette orkesteret holder til i Chicago, men består av musikere fra New Orleans. De representerer, etter sigende, den genuine stilen fra denne byen og har et tradisjonelt tonespråk. At noen musikere i New York, samtidig hadde begynt ferden mot neste stadium i jazzens utvikling, som en poetisk og harmonisk avansert kunstform, er et poeng lærebøkene på feltet ignorerer.

2.4.2 Frank Trumbauer og cool-jazzens premature fødsel

Natten til den 14. juni 1923 sitter Don Bestor, lederen for The Benson Orchestra of Chicago, sammen med sin førstesaksofonist, Frankie Trumbauer, og jobber med arrangementer som skal spilles inn i studio neste dag. «We were convinced that we had something unusual, when we turned in that morning», skrev Trumbauer i sine memoarer.⁷⁸ Han tilføyer også, uten

⁷⁷ Giddin og Deveau, *Jazz*, 102-105; Gridley, *Jazz Styles*, 64; Opsahl, *En fortelling om Jazz*, 42-43; Tanner, Megill og Gerow, *Jazz*, 86-87.

⁷⁸ Evans og Kiner, *Tram*, 38.

blygsel, at «[...] the chorus I played on 'I Never Miss The Sunshine' was one of the most copied sax solos in the world». ⁷⁹

Den tidligere nevnte Ted Gioia, skriver at «'I'll [sic] Never Miss the Sunshine', recorded only ten weeks after Louis Armstrong and King Oliver's debut session, could be considered the first milestone of cool jazz», og han siterer en annen historiker, Michael Brooks, som hevder at denne soloen var «as much a yardstick to young reedmen, as Charlie Parker's Dials, twenty-five years later.»⁸⁰ Det er sterk retorikk her. Gioia setter innspillingen opp mot nettopp King Oliver's tidligste plater, som – akkurat slik Digby Fairweather forklarer i sine albumnotater – behandles i den offisielle jazzhistorien som et utgangspunkt som senere, genuin jazz utvikler seg fra. Som sagt, regnes Oliver som en formidler av den opprinnelige, tradisjonsbundne stilen fra New Orleans. I kontrast til dette sammenlignes Trumbauer med Parker, som representerer en brå vending vekk fra det tradisjonelle, som var ytterst sentral i utviklingen av be-bopen, og som i sin tid setter en ny standard for jazzimprovisasjon.⁸¹

Med moderne ører kan det være vanskelig å forstå hvorfor Gioia og Brooks gir denne soloen slike karakteristikk. Den har et betydelig innslag av humor, med velkjente figurer assosiert med stumfilmmusikk. Trumbauer er i 1923 heller ikke så langt inn i cool-konseptet, som han kommer til å være noen få år senere, for eksempel på «Humpty Dumpty». Man er naturligvis nødt til å se soloen i relasjon til sin umiddelbare samtid. Standarden for jazzsoloer frem til dette, og da i særdeleshet saksofonsoloer, er at alt fremføres med stor intensitet og harde ansatser. Korte toner spilles stakkato, lange toner i dynamisk flat tenuto, med hysterisk vibrato. Denne praksisen er eksemplifisert av Coleman Hawkins' soloer, hvis ansatser kanskje er hardere enn noen annens, på plater av Fletcher Hendersons orkester samme år, eksempelvis på «Shake Your Feet». Akkurat det er interessant, fordi mens Trumbauer ikke kan sies å ha noen selvstendig plass i jazzens kanon, utover å være et slags vedheng til sin blodsbror Beiderbecke, så har Hawkins absolutt det. Det varierer hvor mye oppmerksomhet hans musikalske virksomhet på tjuetallet får i jazzhistorielærebøkene, men i den grad man utpeker noen fremragende saksofonist i perioden, er det alltid ham.⁸² Trumbauer har mye av de samme rytmene og motivene som Hawkins bruker på sine soloer samme år, men

⁷⁹ Ibid., 39.

⁸⁰ Gioia, *The History of Jazz*, 82.

⁸¹ Woideck, «Parker, Charlie».

⁸² Gridley, *Jazz Styles*, 107; Tanner, Megill og Gerow, *Jazz*, 112, 114.

sammenlignet med ham er Trumbauer lett, ledig og lyrisk. Hans ansatser er mykere, hans klang er lys og slørete, i motsetning til Hawkins mørke og sprøe, og hans lange toner ebber søvnig ut til ingenting. Mens Hawkins raser mekanisk avgårde, har Trumbauer et dynamisk foredrag, der de forskjellige frasene fungerer som kommentarer til hverandre. Det er som hans mest berømte beundrer, Lester Young, skulle komme til å si, «He always told a little story».⁸³ I det hele tatt fremviser Trumbauer, sett i relasjon til sin samtid, egenskaper som skulle komme til å kjennetegne Young og andre av senere tiders saksofonister.

2.4.3 Bix Beiderbecke og den moderne jazzsolo

Trompetisten som leker så ledig på grensen til det polytonale på «Humpty Dumpty» er den legendariske Bix Beiderbecke, den ene av futuristene som har en plass i den offisielle jazzhistoriens panteon. Det er, slik det ble understreket i innledningen, ikke mulig å vite om en solo er improvisert eller ikke. I Beiderbeckes tilfelle vet vi imidlertid, på bakgrunn av alternative opptak av samme musikalske nummer, at han kan improvisere soloer som er akkurat så radikale som det vi ser på innspillingen av Livingstons futuristiske komposisjon.

Beiderbecke har en dobbelthet i sin karriere. Man har på den ene siden dixielandmusikeren, på den andre den progressive cool-pioneren. I det første ligger det en svært klar forbindelse til Nick LaRocca og The Original Dixieland Jazz Band. Allerede som syvåring blir Beiderbecke, i lokalpressen i hjembyen Davenport i Iowa, beskrevet som et musikalsk vidunderbarn, som på gehør kunne spille nærmest hva det måtte være på klaveret.⁸⁴ Ideen til å spille kornett får han når han som femtenåring oppdager og forelsker seg i New Orleans-pionerens plater. Beiderbecke lærer seg selv å spille både instrumentet og jazz på en gang, ved å kopiere, tone for tone, LaRoccas fraser fra disse platene.⁸⁵ Tre år senere, i 1922, er dette fremdeles en viktig kilde til materiale for ham; en medmusikant forteller om en orkesterøvelse hvor de senker hastigheten på grammfonen, så tonen synker med en oktav, for å kunne plagiere innholdet.⁸⁶ Det samme året har han gjesteopptredener med orkesteret han beundrer så sterkt og han bor en periode hos sitt forbilde, som gir ham noe assistanse til å forbedre seg på instrumentet sitt. LaRocca selv var meget selvsikker i sin påstand om at hans egen stil lå som et fundament

⁸³ Porter, *Lester Young*, 34.

⁸⁴ Evans og Evans, *Bix*, 24-25.

⁸⁵ Ibid., 42.

⁸⁶ Ibid., 97.

under Beiderbeckes.⁸⁷ Man kan definitivt høre en likhet mellom de to, som varer ut Beiderbeckes korte liv. Man kan si at forskjellen mellom Beiderbecke og Armstrong speiles av forskjellen mellom LaRocca og King Oliver, som Armstrong oppgir som sitt forbilde.⁸⁸

På den andre siden har Beiderbecke det som av utallige vitner er beskrevet som en helt manisk interesse for samtidig, progressiv kunstmusikk, av komponister som Stravinsky, Ravel og Debussy, men også mindre kjente, amerikanske toneskapere, som Edward MacDowell og Eastwood Lane, som skriver verker i samme ånd som de franske impresjonistene.⁸⁹ Gitt den enorme og ensidige interessen som har hersket rundt ham og mangelen på interesse for andre futurister, finnes det rikelig med opplysninger om hans begeistring for slik musikk, men svært lite om de øvrige musikernes forhold til dette. Man kan også se som et mønster i jazzlitteraturen, at opplysninger som kunne vært brukt til å beskrive en modernistisk interesse innenfor miljøet han tilhører, kun brukes til å si noe om Beiderbecke. At den offisielle jazzhistorien bare beskriver hans interesse for progressiv samtidsmusikk, uten å trekke inn miljøet rundt ham, kan sees som en forlengelse av disse mønstrene. Diskografien og verksfortegnelsen viser klart at han bare er en av mange som utforsker et radikalt tonespråk i denne perioden.

Beiderbecke utmerker seg imidlertid usedvanlig tidlig, ved å utvide det underliggende akkordmaterialet i sine soloer. I 1924 gjør han sine første innspillinger med The Wolverine Orchestra. Dette er et lite ensemble i dixielandstilen, men Beiderbeckes spill strekker seg mot en mer avansert musikkform. Vi kan se i hans solo på «Riverboat Shuffle», allerede i 1924, hvordan han åpner frasene i takt 5 og 17 med utvide F-akkorden med seksten D. (Fig. 2) Begge frasene som begynner her avsluttes på den samme tonen en oktav ned, som nå er nonen på toppen av en C⁷.

Analytisk sett er det forskjell på det å oppsøke slike toner og gi dem en eller annen form for dissonansbehandling og det å ikke gjøre det, slik Beiderbecke gjør her. Det første opprettholder en tradisjonell, funksjonsharmonisk tankegang, mens det siste er i henhold til de franske impresjonistenes behandling av dissonerende klanger, hvor den funksjonsharmoniske balanseringen mellom spenning og avspenning er avskaffet. Det er også slik man kommer til

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Armstrong, *Swing That Music*, 25.

⁸⁹ Fairweather, «Bix Beiderbecke».

å forholde seg til akkorder i førtitallets modernistiske jazzformer. Retorisk sett kan vi også kun med sikkerhet si, at en akkord er utvidet, når dissonanstonen forlates uten noen behandling. For eksempel utvides tilsynelatende harmonien med ellever og none i takt 22, men dette er legitimert som antesipasjon av akkorden i neste takt, og gir ikke den samme luftige følelsen som man ville fått dersom disse tonene hadde blitt stående ubehandlet.

Med moderne ører er Beiderbeckes harmoniske utvidelser uskyldige, men i hans samtid var de uvante. Dette kan man lære av historien om hvordan han går glipp av en jobbmulighet i 1923, fordi eieren av et utested, mener at han spiller falskt, og beordrer kapellmesteren, som selv var svært begeistret for den unge kornettisten, til kvitte seg med ham. «I guess he never heard of 4ths, etc.» var orkesterlederens kommentar til dette.⁹⁰ Selv så sent som i 1930, etter at Beiderbecke har etablert seg som en renommert jazzsolist og har gjort en rekke plateinnspillinger hos selveste Paul Whiteman, «The King of Jazz», opplever han på samme måte å bli kastet ut av et orkester han gjester, av en uforstående klubbeier.⁹¹

La oss sette Beiderbeckes solo opp mot King Olivers solo på «Dippermouth Blues». (Fig. 3) Dette er Olivers mest feterte plate og den blir presentert som et eksempel på autentisk New Orleans-jazz i flere av våre utvalgte lærebøker.⁹² Man kan umiddelbart legge merke til at den inneholder noen ganske få toner og motiver, som gjentas i det uendelige. Olivers bevegelser går trinnvis eller i små sprang, opp og ned bluesskalaen. Beiderbecke fremviser til sammenligning et mye mer variert spekter av melodiske virkemidler. Kromatiske passasjer, så vel som store sprang, raske forflytninger på tvers av registeret og uventede tonevalg gjør hans linjer betraktelig mindre forutsigbare enn Olivers. Vi kan snakke om en abstrahert, melodisk karakter. Det er generelt typisk for futuristene, at de oppsøker denne typen kompleksitet.

Statusen til Olivers solo kan forstås, gjennom at de melodiske ideene som formuleres så klart i den kan karakteriseres som uslitelige klisjeer. Disse har gått igjen i utallige produksjoner innenfor jazz, blues og rock-bransjen i ettertid. Man kunne nok spilt denne soloen, på et hvilket som helst instrument, den dag i dag, i en Hip-Hop eller RnB-kontekst, uten at den på noen måte ville fremstå som utdatert.

⁹⁰ Ibid., 124.

⁹¹ Sudhalter, *Bix*, 297.

⁹² Giddins og Devaux, *Jazz*, 103; Opsahl, *En fortelling om jazz*, 43; Tanner, Megill, Gerow, *Jazz*, 87-88.

Bluesen har i utgangspunktet noen elementer i seg som bryter med europeisk tradisjon, og som kan minne om det impresjonistene gjør. For det første bruker man lav septim både på tonika, subdominant og dominant, hvilket flater ut spenningen mellom dem noe. Det er også en tendens til at visse klassiske, melodiske motiver gjentas likt over alle disse tre akkordene. Det vil på ganske gitte steder kunne medføre visse utvidelser av akkordene, slik vi ser i takt 18, hvor han er innom en none. Denne blir heller ikke dissonansbehandlet. Generelt er det lite utvidelser av akkordene hos Oliver. De fleste dreier seg om sekster, som stort sett er dreietoner som oppløses tilbake til kvinten, men det er altså ikke utenkelig med en ubehandlet none.

Det progressive, så langt, ligger altså i Beiderbeckes store fokus på disse dissonansene og hvor hyppig han lar dem ligge ubehandlet – ikke minst det at han avslutter fraser med dem. Det er imidlertid også andre, mer kryptiske detaljer i «Riverboat Shuffle»-soloen, som skiller ham fra Oliver. Det er for eksempel slående hvor hyppig han bruker tonen H, som ikke engang hører hjemme i tonearten, over tonika-akkorden F. I takt seks kan man forklare H'en på siste åttendedel som en alterasjon av kvinten, som slenges inn i det lille tomrommet etter at klaveret og banjoen har spilt sine siste akkorder. I takt atten holder ikke den samme forklaringen. Her må man se den som en del av en gjennomgangsakkord, som en superposisjonert E-moll eller en utvidelse av F-akkorden med høy septim og ellever. Beiderbecke er altså allerede på vei mot det harmoniske språket vi ser ham bruke i «Humpty Dumpty».

I 1927 spiller Beiderbecke inn «Riverboat Shuffle» igjen, denne gangen under Trumbauers navn. Det er interessant å ta en titt på hans solo på denne innspillingen, selv om vi kjenner til «Humpty Dumpty», av to grunner. (Fig. 4) For det første er det en mulighet for at soloen på «Humpty Dumpty» ble skrevet for ham. For det andre kan «Riverboat Shuffle», i motsetning til «Humpty Dumpty» sorteres inn i New Orleans-genren. Likevel må det sies at den har en vagt formulert puls og en harmonikk som gir blåserne en svevende karakter. Det vi ser er at superposisjonering som virkemiddel er mye tydeligere brukt her, enn i 1924. Mens han antydte slike akkorder i den første versjonen, spiller han dem i sin helhet her. Legg for eksempel merke til de mange Cm⁷-akkordenene, hvor Beiderbeckes bevegelser fanger alle tonene i en Gm⁷. Han har simpelthen flyttet grunntonen en kvint opp. Det å holde seg innenfor rammene av en bestemt firklang, gir de melodiske motivene hans koherens, samtidig som de likevel får den vektløse karakteren superposisjonering gir. I nest siste takt ser vi at

denne akkorden er utvidet med en none, og man kan si at grunntonen er flyttet en septim opp, med en full Bmaj⁷ over en C⁷. Han er ikke den eneste med en slik praksis på platen, som tydelig viser hvordan Trumbauer-kretsen trekker sin avantgardisme med seg inn i et dixielandformat.

Det har nok vært sentralt for Beiderbeckes utvikling av det harmoniske vokabularet vi ser i hans solo på «Humpty Dumpty», at han også var pianist. Klaveret gir en nemmere mulighet til å eksperimentere med harmonisk materiale enn blåseinstrumenter, og generelt må man anta at det er pianistene som har drevet den harmoniske utviklingen gjennom jazzens historie. Utallige beretninger forteller om hvordan han, så snart det fantes anledning, kastet seg over første og beste klaver for å leke omkring med akkordene sine.⁹³ Denne eksperimenteringen har nok lagt grunnlaget for hans kornettsolostil, hvor bruken av høye akkordposisjoner kan sies å være alminneliggjort.

Beiderbeckes klaverstil er særlig gjort kjent gjennom hans stykke «In a Mist» som kom ut i 1927, som kan måle seg med «Humpty Dumpty» i radikalitet. Pianisten Jess Stacy kunne fortelle at han hørte ham spille noe som må ha vært kjernen til dette stykke allerede i 1924.⁹⁴ Denne pianosatsen gir oss en forklaring på fascinasjonen man kan se, ikke bare for elever, men mer spesifikt for altererte elever, i «Humpty Dumpty» og en rekke andre futuristiske produksjoner. I «In a mist» åpner den augmenterte eleven for at Beiderbecke kan skrive melodier i heltoneskala, uten at underliggende treklange må gis alterert kvint, slik man kan se i en rekke andre progressive produksjoner som benytter seg av denne skalaen. Slik forstørrede treklanger gir et noe anstrengt uttrykk, som Beiderbecke og mange med ham nok har villet søke seg vekk fra, samtidig som heltoneskalaen ga den luftigheten de var ute etter.

La oss så sette Beiderbecke opp mot Armstrong, som er den høyest skattede kunstneren i den offisielle jazzhistorien, for denne perioden. Det er ingen hemmelighet at Beiderbecke er harmonisk mer avansert enn ham. For eksempel skriver Gridley dette meget tydelig i sin lærebok.⁹⁵ Det kan likevel være greit å se hva disse forskjellene handler om, så vi får en standard å vurdere andre musikere ut fra. Armstrongs mest berømte plate fra tjuetallet er uten tvil «West End Blues» fra 1928. Soloen hans på denne platen viser kanskje mer enn noen, hva

⁹³ Sudhalter, *Lost Chords*, 429.

⁹⁴ Evans og Evans, *Bix*, 157

⁹⁵ Gridley, *Jazz Styles*, 83.

Armstrong lærer av King Oliver. (Fig. 5) Den viser også en veldig vesentlig forskjell på ham og Beiderbecke. Armstrong starter med å ligge i mange takter på en høy C. Han var kjent for å være en entertainer og briljere på denne måten, mens Beiderbecke står for introversjon og har en slags aversjon mot flørting med publikum. Dette er igjen noe som setter Beiderbecke i sammenheng med cool-jazzen. Armstrong fortsetter så, med stor effekt å gjenta en fallende akkordbrytning, og jager med dette opp sitt publikum på samme måte som Oliver. Vi ser her at Armstrong ganske gjennomført oppløser sine dissonanstoner, slik som de gjentatte nonene i takt fem og seks. Armstrong er egentlig ikke fremmed for å bruke akkordutvidelser, men han har ikke det fokuset på dette som futuristene har. Man finner heller aldri alterasjoner hos ham.

Vi ser også at Armstrong er sterkt knyttet til bluesmelodikken. Dette er noe som har blitt tydelig verdsatt av hans tilhengere. Det kan imidlertid være en begrensende faktor, siden dette språket bygger på relativt få motiver. Både Beiderbecke, Trumbauer og andre futurister bruker blues-infleksjoner, men er generelt mye mindre opptatt av dette. Den franske jazzkritikeren André Hodeir prøver i 1956 å besvare et spørsmål om hva som er essensielt i jazz – hva det er man ikke kan ta ut av jazzen, uten at den slutter å være jazz:

*Melodic holdovers from Africa are not essential to jazz. There is, for example no trace of them in Coleman Hawkins' «Body and Soul». This same piece authorizes us to disqualify, as essential characteristics, the language and spirit of the blues, which played a great gestation of jazz but do not seem to be constant and necessary elements.*⁹⁶

Blues har blitt beskrevet som essensielt i forståelsen av hva som er jazz på tjuetallet, men futuristenes bevegelse vekk fra den, er en utvikling i retning av den fremtiden Hodeir beskriver. Det ligger i kortene at det avanserte harmoniske språket man kan høre, i nevnte solo av Coleman Hawkins fra 1939, ikke lar seg kombinere ned typiske blues-motiver.

2.4.4 Hoagy Carmichael: Birth of the Cool II.

Hoagy Carmichael sitter igjen for ettertiden som en av jazzens mest kjente komponister, med eviggrønne slagere som «Georgia», «Stardust» og «When It's Sleepy Time Down South». Hans studerer i 1924 ved University of Indiana, hvor The Wolverine Orchestra opptrer. I sine to selvbiografier viser han en enorm beundring for Beiderbecke. Det skal ha vært etter en lang

⁹⁶ Hodeir, *Jazz*, 235.

natt hvor de sammen lytter til «Ildfuglen» at han bestemmer seg for å gi opp advokatplanene og bli komponist.⁹⁷

«Riverboat Shuffle» er skrevet av Carmichael. Den er ikke gjennomført futuristisk, men har noen faste, utradisjonelle segmenter. Det harmoniske gruppespillet i disse partiene, på The Wolverines innspilling, skal ha blitt uformet av Beiderbecke.⁹⁸ Dette er den første platen hvor han er klart assosiert med radikalt harmonisk materiale.

Et år senere går Carmichael selv i studio, med gruppen Hitch's Happy Harmonists, for å spille inn to komposisjoner av hans komposisjoner: «Washboard Blues» og «Boneyard Shuffle». På den første av disse, hører vi for første gang en rekke trekk som skal bli sentrale for futuristene. Tempoet er langsomt og stopper tidvis opp, pulsfølelsen er utvasket, ansatsene forsinkede og spillestilen flatet ut, særlig trompetisten har en vibratofri tone. Slagverket høres kun som innskutte, korte slag på et cymbal. En innvending mot den offisielle jazzhistoriens kanoniske skrivemåte, kan være at historisk betydning ikke alltid vil være knyttet til fremragende fremførelser. Denne platen er et godt eksempel på det. Ingen av musikerne er eksepsjonelle. Carmichael selv kommer aldri til å markere seg som pianist. Fremførelsen er famlende, med en bommert her og der. Like fullt er dette en milepæl, ved at det er den første gjennomførte cooljazzinnspilling, og det aller første og fullstendige steget vekk fra ideen om jazz som dansemusikk.

Carmichael innrømmet at Beiderbecke var inspirasjonskilden til slageren «Stardust» og Sudhalter mener at melodilinjen fanger kornettistens



improvisasjonsstil. Vi kan også se at motivet som åpner refrenget i «Washboard Blues», har en struktur som er som en skygge av Beiderbeckes fraser i «Riverboat Shuffle»-soloen, med store bevegelser nedover etterfulgt av mindre bevegelser oppover. Måten han utvider Dm⁷-akkorden med en ellever, som overraskende videreføres kromatisk, fremstår som typisk Beiderbecke-praksis.

⁹⁷ Carmichael, *The Stardust Road & Sometimes I wonder*, 65-68.

⁹⁸ Evans og Evans, *Bix*, 150.

«Boneyard Shuffle» pløyer også ny mark. Mens «Washboard Blues» har sin historiske styrke i at den er cool, er denne komposisjonen rik på utradisjonelle akkordforbindelser. Aller mest radikal er Carmichaels klaversolo, som harmonisk stiller i klasse med Beiderbeckes «In A Mist».

Et vitnesbyrd fra denne tiden, indikerer at stilen vi hører på «Washboard Blues» er representativ for en som Beiderbecke allerede utøver på dette tidspunktet, utenfor platestudioene. Han er våren 1925 ansatt hos orkesterlederen Charlie Straight. Hans oppgaver omfatter både å spille i det fulle orkesteret, og i avlastingsorkesteret, en mindre gruppe som fyller inn i pausene og etter at de andre musikerne har avsluttet for kvelden. En gjest fra New Orleans, som senere skulle bli en aktiv jazzskribent, Edmond «Doc» Souchon, opplevde dette mindre ensemblet:

[...]nobody ever got up to dance. They were playing what sounded to me like a very strange, advanced sort of music, and although I could see some sort of resemblance to what we in New Orleans called ragtime, or even early jazz, it was a far piece removed from what we were raised on. I remember very vividly that the trumpeter or cornetist would spend as much time at the piano as he would blowing his horn. His chording too, was way from the beaten path, and it didn't especially bowl me over at the time. It took me a good many years to appreciate Bix. At the time, it just sounded strange.⁹⁹

Dette er naturligvis også enda en illustrasjon av hvor utilgjengelig futuristenes musikk ble opplevd som i samtiden. Souchon innrømmer at han skammer seg over å ikke ha sett storheten i musikeren han hadde foran seg. «*The only consolation is that there where so many other stupid fools at the same time that felt the same as I did.*¹⁰⁰

2.4.5 Kontakten mellom de fire store.

Vurdert ut fra diskografiske opplysninger, fremstår det futuristiske miljøet i New York som delt i to. På den ene siden finner vi en krets rundt kornettisten Loring «Red» Nichols og hans musikalske blodsbror, trombonisten Milfred «Miff» Mole. I sentrum av den andre kretsen står Trumbauer og Beiderbecke. Disse to musikalske duoene står, på hver sin side, for den største og mest konsistente produksjonen av modernistisk jazz på tjuetallet. Vi kan kalle dem de fire store. Med tanke på å lansere ideen om futurismen som en stilistisk bevegelse, er det interessant å påpeke at musikerne ikke sitter på hver sin kant og opererer med tilfeldigvis

⁹⁹ Sudhalter, *Bix*, 13.

¹⁰⁰ Evans og Evans, *Bix*, 186.

sammenfallende ideer. Todeltheten i diskografien reflekterer ikke virkeligheten utenfor platestudioene. Nichols er faktisk den siste som møter Beiderbecke, før han lider en prematur død på grunn av alkoholproblemer.¹⁰¹ Generelt kan man si at jazzmusikerne i New York fremstår som ett, samlet miljø, med baren «Plunkett's» som sentrum – hvor alle møtes, lagrer sine instrumenter, samt henter og legger igjen beskjeder til hverandre.¹⁰²

Før øvrig finner det en betydelig profesjonell kontakt sted, på tvers av de to sirklene, i tiden før 1926. Innen Mole blir Nichols faste samarbeidspartner i New York, spiller han og Trumbauer sammen i Ray Millers orkester i 1924.¹⁰³ Her finner vi også komponisten av «The Futuristic Rag», noveltypianisten Rube Bloom, som også kommer til å være aktiv innenfor Nichols-kretsen.¹⁰⁴ I oktober samme år finner vi disse tre sammen med Beiderbecke i en for anledningen sammensatt studiorgruppe, Sioux City Six. Nichols-kretsens faste perkusjonist, Vic Berton er manager for The Wolverine Orchestra, i den siste tiden Beiderbecke spiller der. Hans motivasjon for å påta seg oppdraget er nettopp å kunne jobbe med Beiderbecke.¹⁰⁵ Vi har allerede nevnt at Mole i lengre perioder spiller i Original Memphis Five sammen med Signorelli, som tilhører Trumbauer-kretsen. Nichols' pianist, Arthur Schutt, har bakgrunn i orkesteret The Georgians, hvor vi også finner, Chauncey Morehouse, trommeslageren fra «Humpty Dumpty».¹⁰⁶

I tillegg er det ett bestemt møte vi skal dvele litt ved. Red Nichols hører Beiderbecke spille første gang i 1922, men blir kjent med ham først i 1924, på et tidspunkt hvor Bix er arbeidsledig, og tilbyr ham husvære. Nichols får satt et klaver inn i sitt hotellværelse og i et par uker øver og eksperimenterer de to sammen. Det er interessant å se hvordan jazzlitteraturen har behandlet dette møtet. Horst Lange, i sin kortfattede Nichols-biografi, beskriver perioden fylt av «de heteste jazzsesjoner»¹⁰⁷, men dweler ikke ved hva slags kunstnerisk utveksling som fant sted. Sudhalter, i sin Bix-biografi, beskriver også tiden i dette hotellrommet, men forteller kun vittige anekdoter derfra, uten musikalsk relevans.¹⁰⁸ Det

¹⁰¹ Evans og Evans, *Bix*, 546.

¹⁰² Condon, *We Called It Music*, 196-198.

¹⁰³ Evans og Kiner, *Tram*, 42-43.

¹⁰⁴ Rust, *Jazz and Ragtime Records, 1897-1942*, 1156.

¹⁰⁵ Evans og Evans, *Bix*, 154.

¹⁰⁶ Rust, *Jazz and Ragtime Records, 1897-1942*, 610.

¹⁰⁷ «die heisseste Jazzsessions» - Lange, *Red Nichols*, 15

¹⁰⁸ Sudhalter & Evans, *Bix*,

samme kan sies om Bix-biografien til Jean-Pierre Lion¹⁰⁹. I den ene Trumbauer-biografien som finnes på markedet, finner man derimot en detalj av betydning, med tanke på futurismen. Saksofonisten Alfie Evans bor nemlig også i det samme værelset i denne perioden og han beskriver sitt inntrykk av Beiderbecke i et brev i 1990: «He roomed with Red and me for a while. He'd sit up all hours of the night, listening to my recordings of «Petrochka» then drool over some of Stravinsky's chords.»¹¹⁰ Det mest interessante med denne historien er ikke egentlig at Beiderbecke analyserer Petrusjka – det finnes utallige beretninger om hans forhold til Stravinsky – men at han gjør det i selskap av Nichols. Dette er en detalj som vinner sin relevans gjennom at Nichols selv kommer til å bli en flittig produsent av modernistisk jazz de følgende årene. Det er også verdt å bite seg merke i at Stravinsky-platene ikke tilhører Beiderbecke men Evans. Det gir et godt eksempel på at Beiderbecke ikke er den eneste jazzmusikeren med nese for samtidig kunstmusikk. I 1924 gjør man fremdeles lydopptak gjennom en rent mekanisk prosess, som har store begrensninger, særlig med tanke på å fange store ensembler. Symfoniske innspillinger kunne sies å ha mer akademisk enn estetisk verdi. Det at Evans har skaffet seg platene avslører i seg selv en ganske betydelig interesse.

Nichols har ofte blitt avskrevet som en kopi av Beiderbecke.¹¹¹ Om dette skriver han selv:

*Bix made a tremendous impression on me, and I'd be the last one to deny that his playing influenced mine. But I did not consciously imitate him. I had already evolved the «style» identified with me in later years, and the same was true of Bix. We both derived our inspiration from many of the same sources.*¹¹²

Til felles med Beiderbecke, oppdager han jazzen via platene til Original Dixieland Jazz band, og Nick LaRocca er i hans formative ungdomsår et enormt ideal for ham.¹¹³ Visstnok skal også begge på et tidlig tidspunkt vist interesse for trompetisten Louis Panico.¹¹⁴ Samtidig kan de felles kildene han snakker om naturligvis også dreie seg om klassisk musikk. Det virker imidlertid, utfra hvordan den skrevne jazzhistorien er blitt til – hvilket er noe vi skal komme tilbake til i tredje del av oppgaven – lite sannsynlig at noen har spurt Nichols om hans forhold til Stravinsky.

¹⁰⁹ Lion, *Bix*, 101.

¹¹⁰ Evans og Kiner, *Tram*, 48.

¹¹¹ Lange, *Red Nichols*, 14-15.

¹¹² Shapiro og Hentoff, *Hear Me Talkin' to Ya*, 274.

¹¹³ Lange, *Red Nichols*, 10; Sudhalter, *Bix*, 71, 80-81.

¹¹⁴ *Ibid.*, 11; Sudhalter, *Bix*, 71, 80-81.

2.5 Futurismen: 1926-29

2.5.1 Nichols-kretsen.

Mens Bix Beiderbecke har en ubestridelig plass i jazzens panteon, og noe lys, som en konsekvens av dette, tidvis faller på musikerne rundt ham også, er Red Nichols og kretsen rundt ham helt usynlige i den offisielle jazzhistorien.¹¹⁵ Selv om dette er et generelt trekk for futuristene, er Nichols kanskje mer «glemt» enn noen, når man ser stillheten rundt ham opp mot hans plateproduksjon, som hadde «et nesten uoverskuelig omfang».¹¹⁶ Han er fra slutten av 1925 til starten av 1929 lederen for en studiogruppe som varierer i størrelse og personell fra innspilling til innspilling, men som har en kjerne, som i tillegg til ham selv består av hans musikalske blodsbror, trombonisten Milfred «Miff» Mole, pianisten Arthur Schutt og perkusjonisten Vic Berton. I tillegg er altsaksofonisten Jimmy Dorsey et sentralt, men semipermanent medlem. Denne gruppen er kjent som Red Nichols and his Five Pennies, en fleip med navnet hans¹¹⁷, men spiller inn plater under en mengde pseudonymer, avhengig av hvilket plateselskap de jobber for. Inntil Trumbauer entrer scenen i New York i 1927, dominerer de produksjonen av progressiv jazz i byen. I likhet med Trumbauer har også disse en cool spillestil. De bruker ikke den slørete klangen han bruker og deres ansatser er ikke like myke, men de har den samme dempede vibratoen og det samme sobre uttrykket. Teknikken med forsinkede ansatser er av og til tatt ut til det maksimale, hvor de spiller så markant etter slaget at musikken virkelig halter.

Det er smått med nyere kilder som behandler disse musikerne, men i denne sammenheng er Sudhalters tykke forsvarsskrift for hvite jazzmusikere et hederlig unntak. Han påpeker det man kan hevde er vanskelig å gå glipp av, i møte med deres plateproduksjon: «It's hardly stretching a point to contend that much of what became the 'modern' and 'progressive' jazz of later decades had its origins here.»¹¹⁸ Denne påstanden får støtte i det presumtivt objektive oppslagsverket *Oxford Music Online*, hvor hans innspillinger i perioden 1926-28 beskrives

¹¹⁵ Ingen av de fire lærebøkene som er brukt som referanseramme for oppgaven nevner ham eller noen av hans nærmeste samarbeidspartnere. Dorsey er riktignok nevnt i samtlige, men dette er i kraft av å være en del av trettitallets swingscene.

¹¹⁶ Sandgren et al., *Boken om jazz*,

¹¹⁷ Det går fem penny (5cent) på en nickel (25 cent). Navnet ble for øvrig brukt helt uavhengig av hvor mange musikere det egentlig var på platene, hvilket kunne overstige langt mer enn seks personer.

¹¹⁸ Sudhalter, *Lost Chords*, 131.

som «[...] the most progressive white jazz of the period in concept and execution, with wide-ranging harmonies and balanced ensemble [...]».¹¹⁹ Nichols-kretsen er representert med hele 64 platesider i diskografien. Dette er et konservativt utvalg. Kun plater der futuristiske elementer inntar en prominent rolle er med. Det må understrekes at man kan høre solistene utvide akkordene under sine soloer og bruke futuristiske elementer i arrangementene på utallige andre Nichols-plater, i den samme perioden. Det samme kan sies om utvalgene som er gjort av andre futuristers innspillinger.

Nichols-kretsen har historisk sett møtt mye motvilje for sin stil, og da særlig Nichols selv. Dette er imidlertid noe som står i kontrast til hvordan han beskrives i sin egen tid. I det engelske fagbladet for jazzmusikere *Melody Maker* omtales han i ordelag som «He has always had a marvelous tone and technique and many people consider him the last word in 'hot style'».¹²⁰ Andre eksempler er «...Red has always been clever, and whatever he did, he did it perfectly» og «...Red, whose perfection always makes me think of the majesty of the snow-clad mountains».¹²¹ Det er først senere, fra trettitallet og fremover, at Nichols møter kritikk for stilen sin, men dette er noe vi skal ta for oss i oppgavens tredje kapittel.

Det som går igjen, i kilder som stiller seg positive til Nichols-kretsen, er at man understreker musikernes høye tekniske nivå. Sudhalter legger også vekt på dette, og siterer jazzkritikeren Marshall Stearns, som på et LP-omslag i 1961 skriver; «They were top-notch musicians and could play anything they felt.»¹²² Arrangerte elementer har ofte blitt møtt med kritikk, i jazzsammenheng, og ofte ikke blitt sett på som en del av det egentlige jazzinnholdet på platene, men én av denne gruppens klare styrker, er gruppespillet. Om dette skriver Gunther Schuller, i sin jazzhistorie: «And although the worked-out (or arranged) ensembles are mostly quite sophisticated and technically tricky of execution, there is hardly a performance which is less than faultless.»¹²³ Uten at man skal lese inn en intensjon om at det er dette Schuller prøver å uttrykke, så er det et sensitivt spørsmål knyttet til hvorvidt noen av musikerne som faktisk er fremhevet i den offisielle jazzhistorien kunne taklet den typen gruppespill, med så komplisert materiale, i et slikt forrykende tempo, som man kan finne på mange Nichols-

¹¹⁹ Dapogny, «Nichols, Red».

¹²⁰ Evans og Kiner, *Tram*, 74.

¹²¹ Ibid.

¹²² Sudhalter, *Lost Chords*, 138.

¹²³ Schuller, *The Swing Era*, 808.

plater. Bragden er enda mer imponerende, når man tar innover seg at The Five Pennies ikke er en gruppe som eksisterer utenfor studio, og at arrangementene som spilles altså er laget for den enkelte innspilling.

Spørsmålet er ikke helt uvesentlig, siden Louis Armstrong hyppig beskrives som en teknisk pioner på sitt instrument. Dette er til tross for at han, i nettopp den perioden det her er snakk om, ofte kan høres bomme på tonene i egne soloer. Til sammenligning skriver Horst Lange, i sin Nichols-biografi: «Nichols spiller ikke feil, han kan det simpelthen ikke, selv om han hadde villet, så makeløst sikker er hans stilfølelse, hans harmoniskjema og hans fingerteknikk».¹²⁴ Tanner, Megill og Gerow, skriver i sin jazzhistorielærebok at «By 1926 Armstrong was considered the greatest trumpet player who had ever lived. His tone, stamina, range, creativeness, and technique were envied by all jazz performers.»¹²⁵ Det er imidlertid et godt spørsmål, hvorvidt den virtuose og perfektjonistiske Nichols misunte Armstrong hans teknikk. Om dette drister Lange seg til å skrive at Nichols fant Armstrong «beundringsverdig» men at han «som forbilde for en som Red Nichols, knapt var diskutabel. Dertil var den tekniske ferdigheten hos de to for forskjellig».¹²⁶

The Five Pennies er interessant som en parallell til Louis Armstrongs *Hot Five*- og *Hot Seven*-grupper, som i den offisielle jazzhistorien fremsettes som det mest fremragende eksempel på chicogjazzen – stilen som, i Fairweathers presentasjon av den forenklete jazzhistorien, springer ut av King Olivers genuine New Orleans-jazz og utvikler seg direkte inn i swingen. Både Armstrongs og Nichols grupper fremstår som kunstneriske kollektiver, der fokuset er stort på solistenes improvisasjoner, og hvor mye av materialet som innspilles skrives av musikerne selv. Nichols fortalte noe om disse studioøktene som nok gjelder Armstrongs gruppe også: «When we got together for a recording session, the principal aim was to turn out something that met the approval of your fellow-musicians right there in the studio.»¹²⁷ De har sånn sett en virksomhet som passer med en moderne forståelse av jazzbegrepet. Til sammenligning med The Five Pennies er Hot Five-innspillingene harmonisk tradisjonelle og

¹²⁴ «[...] Nichols spielt nicht falsch, er kann einfach nicht, selbst wenn er es wollte, so makellos sicher ist sein Stilgefühl, sein Harmonienschema und seine Fingertechnik. » Lange, *Red Nichols*, 16.

¹²⁵ Tanner, Megill og Gerow, *Jazz*, 93.

¹²⁶ «bewundernswert», «[...] als Vorbild für einen Red Nichols kaum diskutabel war. Dafür war das technische Können der beiden zu unterschiedlich. » Ibid., 18. Det er tvetydig om Lange ønsker rangere Nichols over Armstrong, eller om han kun mener deres tilnærming til instrumentet er for forskjellig til at de kan sammenlignes. Det finnes nok gode argumenter for begge syn.

¹²⁷ Shapiro og Hentoff: *Hear Me Talkin' to Ya*, 275.

musikerne prøver seg aldri på den typen utfordrende gruppespill som Nichols' menn er eksperter i. Man kan ikke ta fra Armstrong hans stil og kreativitet, som uten tvil har vært en enorm inspirasjonskilde for flere generasjoner av jazzmusikere, men analytisk sett finnes det sterkere argumenter for å hevde at Nichols-kretsen driver utviklingen av sjangeren i retning av å bli en harmonisk avansert musikkform som legger store krav til musikernes ferdigheter.

Med tanke på at trombonisten Milfred «Miff» Mole er utelatt fra den offisielle jazzhistorien, er det interessant hvordan Schuller beskriver ham:

*A pioneer trombonist who, beginning in 1921 and 1922, set standards of playing for years to come—indeed beyond the ability of many to equal or to accomplish—Mole possessed a technical brilliance and flexibility that remained uniquely his for at least a decade.*¹²⁸

Frankie Trumbauer skriver om ham i sine memoarer: «He was getting the reputation as the best Trombonist in the East. No make that the world!»¹²⁹ Det er i sannhet veldig vanskelig å skulle si hvem som kan utfordre ham på jazzscenen, i teknikk og kreativitet, i denne perioden. Likevel, hvis man finner en trombonist nevnt i jazzlærebøker, er dette gjerne Kid Ory, som i samme periode hvor Nichols og Mole samarbeider, er Armstrongs trombonist. Mens Mole spiller teknisk krevende jazzsoloer, med alle de abstraherende elementer man forbinder med moderne jazzimprovisasjon, som raske løp, akkordbrytninger og store sprang, er Orys soloer på Hot Five-platene enkle, bluesbaserte, repetitive melodier eller passasjer som gir sterke assosiasjoner til trombonestemmene i Sousa-marsjer. Giddins og DeVeauxs jazzhistorie, som er den tykkeste av de fire bøkene i vårt referanseutvalg, nevner eksempelvis overhodet ikke Mole, men Ory er oppført med ni sidetall i stikkordregisteret. Det samme mønsteret sees i de øvrige bøkene i utvalget. I en oversikt over de beste instrumentalistene, fører Gridley kun opp to trombonister, Ory og Jack Teagarden.¹³⁰ Sistnevnte har en teknikk som er sammenlignbar med Moles, men kommer inn først på slutten av tjuetallet og er altså etter både Mole og Ory i tid. Tanner, Megill og Gerow strekker seg til å si, at «Kid Ory Trombone solos may sound rough and dated today, but at the time his playing was so modern that he is credited with freeing the trombone from playing glorified tuba parts[...]»¹³¹ Det er en merkelig beskrivelse, sett opp mot de to vedlagte soloene av henholdsvis Ory og Mole. (Fig. 6 og 7) Orys solo har

¹²⁸ Schuller, *The Swing Era*, 809.

¹²⁹ Evans og Kiner, *Tram*, 42.

¹³⁰ Gridley, *Jazz Styles*, 87

¹³¹ Tanner, Megill og Gerow, *Jazz*, 97.

definitivt en skygge av en tubastemme i seg, særlig i form av de mange bevegelsene mellom grunntonen og kvinten i skalaen. Ambitusen er liten og motivene enkle. Beskrivelsen til Tanner, Megill og Gerow passer utvilsomt mye bedre på Mole, som beveger seg med store og komplekse bevegelser, som definitivt ikke gir noen assosiasjoner til noen tubastemme eller, for den saks skyld, noen mellomstemme i en Sousa-marsj. Vi kan for øvrig legge merke til hvor ledig han beveger seg over et grunnlag av for det meste augmenterte akkorder, hvilket betyr at hans bevegelser følger heltoneskalaen. Spesielt imponerende er de enorme sprangene i takt 29, hvor han utvider den underliggende D⁷-akkorden med nonen og alterert ellever, for å kunne ta med seg heltoneskalaen inn over en alminnelig, ualterert firklang.

En musiker som tidvis dukker opp hos Nichols er altsaksofonisten Fud Livingston, komponisten av «Humpty Dumpty». Dette stykket er det mest radikale Trumbauer-kretsen spillere inn, og Livingston er også komponisten av den mest progressive komposisjonen Nichols-gruppen gjør opptak av: «Imagination». Det er i forbindelse med disse to komposisjonene at Sudhalter kommer inn på novelty-stilen som tema, og i denne forbindelse mener han at «Fud Livingston seems almost alone in having incorporated such conventions successfully into what was unequivocally a jazz context».¹³² Imidlertid kan det sies at dette er noe de gjør alle sammen, kontinuerlig. Det kommer bare an på hvor man setter grensen mellom de to sjangrene. «Humpty Dumpty» og «Imagination» går spesielt langt i å bruke novelty-elementer, men de samme stilistiske trekkene finnes igjen på utallige andre av futuristens plater.

Sudhalters uttalte agenda er å gi hvite musikere en fot innenfor den etablerte jazzhistorien. Han kritiserer denne for ensidig fokus på svarte artister, men han går ikke inn på spørsmålet som DeVaux reiser, men selv egentlig ikke drøfter, om hvorvidt den tidlige jazzhistorien egentlig inneholder en flerlinjet struktur. Sudhalter definerer futuristene som jazzmusikere, men føyer til at «for øvrig driver de litt med novelty også». Det kunne kanskje være lite hensiktsmessig for ham å si at disse musikerne er annerledes, at de opererer i en annen sjanger enn for eksempel Louis Armstrong i Chicago. Tilfellet er uansett at disse musikerne befinner seg i et grenseland mellom det vi i dag kaller novelty og jazz, som på tjuetallet ikke anses som forskjellige genre. Løsningen kan være å si at dette er en egen type jazz: det er futurisme – et begrep Sudhalter selv hevder fantes på tjuetallet, som det er fullt mulig å ta i bruk igjen.

¹³² Sudhalter, *Lost Chords*, 147.

Tommy Dorsey bidrar til Novelty-genren, med Oodles of Noodles, som han spiller inn i 1932.¹³³ Denne har en ABA-struktur, hvor A-temaet er et typisk, virtuost tema av den humoristiske Wiedoeft-sorten, mens B-partiet er en elegisk jazzballade og en demonstrasjon av moderne jazzharmonikk. Dette er noe Dorsey har inne allerede i Five Pennies-tiden, Sudhalter kommenterer hans bruk av ellevere og tretten-toner.¹³⁴

Sudhalter nevner også at Arthur Schutt, gjennom sin komposisjon «Piano Puzzle» er en representant for novelty-stilen, men dette er igjen en referanse til noe Schutt gjør utenfor studio, adskilt fra arbeidet i Nichols-kretsen.¹³⁵ Schutt bruker novelty-effekter i jazzsammenheng allerede i 1923, på plateinnspillinger av orkesteret The Georgians, for eksempel i sine soloer på «Somebody's Wrong» og «I'm Sitting Pretty in a Pretty Little City» Schutt beskrives av Sudhalter som en usedvanlig virtuos pianist, samt en ekstremt dreven arrangør, og han står sannsynligvis bak svært mye av gruppens progressive arrangementer.¹³⁶

Noe Sudhalter ikke nevner, er at Nichols og Mole også kan identifiseres som progressive gjennom deres komposisjoner. Som hos andre futurister, er platene Nichols-kretsen spiller inn av egne komposisjoner i en særklasse med tanke på progressivt innhold. De utmerker seg også med innspillinger av flere Carmichael-komposisjoner, samt «Hallucinations», et stykke av den progressive orkesterlederen Joe Sanders, fra Kansas City.

Tett knyttet til novelty-stilen er også trompetisten Donald Lindley, om figurerer hos Nichols i en tidlig fase. Lindley er i Earl Carroll orkesteret, som er stedet hvor Nichols blir kjent med Mole, og hvor også Schutt er pianist.¹³⁷ Orkesteret spiller inn hans komposisjon «Rhythm of the Day», som han tilsynelatende må ha hatt noe suksess med, gitt hvor mange versjoner av den som finnes i den vedlagte diskografien. Lindley skriver en rekke trompetstykker, som gis ut som «novelty solos». Noe av det han gjør er klart i novelty-genren, andre i jazzen, men alt er harmonisk radikalt. Et par av solostykkene sine får han innspilt sammen med Arthur Schutt på klaver. Fletcher Hendersons orkester spiller inn hans «A Rhythmic Dream». Platen blir ikke utgitt, men opptaket finnes bevart, og stiller seg i en absolutt toppklasse hva progressivitet angår. Det kan minne om den radikale, klassiske komponisten George Antheils

¹³³ Rust, *Jazz and Ragtime Records 1897–1942*, 467.

¹³⁴ Sudhalter, *Lost Chords*, 142.

¹³⁵ Ibid., 147.

¹³⁶ Ibid., 139.

¹³⁷ Ibid., 132.

«Jazz Symphony» fra 1925. Brokker av musikk, av divergerende karakter, noen av dem atonale og kaotiske, lappes sammen i en kollasj, alla det man finner hos mange av tidens billedkunstnere.

Ifølge hans bror, var Victor Berton «widely acknowledged as the best drummer in America», uavhengig av musikkgenre.¹³⁸ Det kan virke som han er den som utvikler den stilen man kan høre på «Humpty Dumpty», som gjør slagverket til en deltager i konversasjonen mellom medlemmene i ensemblet. Dette er et viktig bidrag til den tørrvittige cooljazz-atmosfæren som ofte hersker på gruppens innspillinger. Berton gjør også noe så originalt som å bruke pauker i en jazzkontekst. Ved hjelp av flittig pedalbruk klarer han å lage basstemmer som er melodiske og rytmisk varierte, og som føyer seg inn i konversasjonen med orkesteret. Det er et av flere eksempler på at futurister benytter seg av instrumenter man normalt ikke assosierer med jazz.

Et annet eksempel er at man finner mellofonisten Dudley Fosdick på mange Nichols-plater . Bruken av akkurat dette instrumentet er interessant, fordi det er assosiert med senere tiders modernisme. Nichols oppnår bedre balanse og en rundere, klarere klang gjennom dette instrumentet. Han løser også et problem, som reflekteres i Stan Kentons begrunnelse for å bruke det samme instrumentet på femtitallet. «It was something that bridged the gap between the trumpets and the trombones»¹³⁹

2.5.2 Nichols-kretsen hos Whiteman

Paul Whiteman ønsker i 1927 å ansette hele Nichols' kjernegruppe.¹⁴⁰ En del av hans konsept, var å ha en egen, mindre, hotjazzgruppe integrert i orkesteret, som han lot underholde etter at det mer formelle programmet på hans konserter var avsluttet.¹⁴¹ Den sofistikerte småbandjazzen til Nichols-gruppen passer veldig godt inn i rammen av Whitemans filosofi. I tillegg var de musikere som tilfredsstilte hans høye, tekniske krav, og som ville kunne forsyne ham med kreative jazzsoloer der det passet i de symfoniske arrangementene. Initiativet resulterer i noen interessante innspillinger, men samarbeidet blir kortvarig. Nichols oppgir

¹³⁸ Berton, *Remembering Bix*, 98.

¹³⁹ Sparke, *Stan Kenton*, 164.

¹⁴⁰ Sudhalter, *Lost Chords*, 123.

¹⁴¹ Condon, *We Called It Music*, 149.

som grunn for dette blant annet at hans blodsbror Mole ikke kan ta oppdraget.¹⁴²

Trombonisten var kontraktsmessig bundet til et konkurrerende orkester.¹⁴³ Derimot finner man Nichols, Dorsey og Berton til stede på en håndfull plater fra våren 1927. Whiteman beskriver i sin bok fra 1926, stikk i strid med den allmenne oppfatningen av ham: «Our rehearsals are free for alls. Every man is allowed to give his ideas, if he has any, about how new pieces should be played. The orchestra makes a kind of game of working out effects that will go.»¹⁴⁴ Mange partier på hans plater, ikke kun soloer, men også deler av arrangementene, har personlige preg som indikerer at orkestermedlemmene selv står for dem. Man kan høre hvordan han importerer Nichols-gruppens stil sammen med musikerne fra den. Dette skjer ikke minst i form av partier med den type gruppespill de er så dyktige på.

Dorsey er med på «Whiteman Stomp», som er en av futurismens mest radikale produksjoner, og definitivt den aller minst publikumsvennlige. Platen er veldig preget av hans mange, progressive solopartier. Hans mest kjente innsats hos Whiteman er nok derimot hans solo på «Sensation Stomp», som skal ha vært gjenstand for hyppig kopiering av andre saksofonister.¹⁴⁵ I motsetning til Nichols og Berton, forblir han i orkesteret og er stadig der idet Whiteman engasjerer Trumbauer og Beiderbecke, mot slutten av 1927.

Nichols har allerede forlatt orkesteret ved innspillingen av «Whiteman Stomp». Man kan derimot høre ham på Whitemans innspilling av «I'm Coming Virginia», i en av hans mest interessante soloer. (Fig. 8) Whitemans format lar ham gå langt i en lyrisk, impresjonistisk retning, kanskje enda litt lenger enn man har hørt ham gå på plater under eget navn. Vi finner ikke komplette, superposisjonerte treklanger, slik som hos Beiderbecke, men vi finner likefullt et sterkt fokus på toner som utvider de underliggende akkordene. Allerede i første takt skaper Nichols en følelse av en utvidet tonikaakkord, ved å starte en fallende bevegelse på nonen. Det samme gjøres fra den høye septimen i andre takt. De fallende, trinnvise bevegelsene gjør her at disse tonene får en dissonansbehandling. Likevel føler man den utvidede harmonien sterkt, fordi nonen og septimen markeres så tydelig. Det er, vel å merke, også rikelig med eksempler på at tilsvarende dissonanstoner ikke gis noen oppløsning, i denne soloen. Dette skjer for eksempel i den tredje takten, hvor Nichols utvider den underliggende D⁷-akkorden

¹⁴² Shapiro og Hentoff, *Hear Me Talkin' to Ya*, 276.

¹⁴³ Rayno, *Paul Whiteman*, 163.

¹⁴⁴ Whiteman og McBride, *Jazz*, 243.

¹⁴⁵ Sudhalter, *Lost Chords*, 141.

ved å springe fra seksten (tretten) til nonen. I begge de to taktene hvor man finner dominantseptimakkorden C^7 , beveger Nichols seg frem og tilbake mellom nonen og elleveren, som også etterlates ubehandlet.

I tillegg har Nichols en progressiv tilnærming til det rytmiske, som vi ikke finner hos Beiderbecke. I takt tre får man en følelse av en oppløsning av det metriske, på grunn av måten han hviler på tonen på det fjerde slaget og trekker denne med seg inn i neste takt. I takt seks, syv og åtte er det en klar trefjerdedelsfølelse, som ikke minst skapes gjennom bruken av typiske opptaktsfigurer som plasserer eneren på nye steder. Effekten blir ekstra virkningsfull av at melodien spilles samtidig på tenorsaksofon. De to instrumentene lyder løsrevne fra hverandre, i hver sin metriske verden, og Nichols' solo får en svevende karakter. Et annet rytmisk virkemiddel er det vi ser allerede i den første takten; overraskende aksenter. I en figur av fire åttendedeler aksentuerer Nichols den ene tonen som ligger høyere enn de andre. Denne befinner seg på underdelingen av det tredje slaget. Siden den er omgitt av like noteverdier, kan man ikke forklare dette som en synkope. Vi kan se det samme i takt ni og tjuefire, hvor blant annet den siste åttendedel i takten vektlegges. Å markere de topografiske toppene i frasene på denne måten bidrar til en ytterligere oppløsning av den metriske følelsen. Det gir en rytmisk uforutsigbarhet. Denne effekten brukes av alle musikerne i Nichols-kretsen og høres ofte i deres gruppespill. Det samme kan sies om innslaget av trefjerdedelstakt, som for øvrig er et typisk virkemiddel i novelty-stilen.

Vi ser altså at Nichols også er en progressiv jazzsolist, med litt andre virkemidler enn Beiderbecke. I og med at Beiderbecke er den ene av de to som har blitt beskrevet som progressiv i den offisielle jazzhistorien, er det relevant å påpeke, at kvantitativt er det Nichols som er den største futuristen av dem. Han har flest plateinnspillinger og flest komposisjoner å vise til.

2.5.3 Trumbauer-kretsen.

Trumbauer blir kjent med Bix i 1925 og ønsker å få ham med i et nytt orkester han planlegger å sette opp i St. Louis. De bestemmer seg for å tilbringe sommeren sammen, mens de

diskuterer dette prosjektet.¹⁴⁶ I memoarer han noterte i 1953, med tanke på en fremtidig selvbiografi, beskriver Trumbauer denne sommeren med Beiderbecke:

Many nights we sat in the back room of a little cafe with an old upright piano, going over things we both loved. Contrary to the belief of most people, Bix didn't care much for other bands. Oh, we both loved Louis Armstrong. But, our favorites were: Delius, Debussy, Ravel and Stravinsky.

You piano men, go out and get a copy of Eastwood Lane's «Woodland Sketches.» Play «Land Of The Loon» and others, and hear the tremendous influence Lane had on Bix.¹⁴⁷

Passasjen over er det nærmeste man kommer et credo for futuristene. Mens man i jazzlitteraturen behandler Beiderbeckes interesse som noe som er spesielt for ham, skriver Trumbauer her at komponistene han nevner er «våre» idealer. At han avfeier Armstrong som en innflytelse, kan sees som et svar på utallige forsøk i jazzlitteraturen – som vi skal komme tilbake til i den tredje delen av denne oppgaven – på å gjøre Beiderbecke til en disippel av Armstrong. Fra et analytisk ståsted er det svært vanskelig å se rimeligheten i en slik påstand, siden de to representerer to stilistiske ytterpunkter innenfor tjuetallets jazz. En analytisk tilnærming til spørsmålet om hva som formet Beiderbecke er nettopp hva Trumbauer oppfordrer til, når han anbefalere leserne å skaffe seg verkene til Eastwood Lane.

«Lane is all but forgotten today», påpeker Sudhalter.¹⁴⁸ Denne amerikanske komponisten kan sees som en anakronisme, siden hans stil minner om det impresjonistene gjør allerede på slutten av 1800-tallet, men blir likevel på tjuetallet i USA oppfattet som harmonisk avansert.¹⁴⁹ Hans *Adirondack Sketches*, en suite av seks klaverstykker som skal ha betydd mye for Beiderbecke, kommer ut i 1922. Det er blitt antatt at Beiderbecke oppdager disse gjennom en pianolærer han tar timer hos allerede året etter.¹⁵⁰ Kornettisten oppsøker Lane i 1926 og oppdager at komponisten har en viss kjennskap til jazz allerede, at han vet hvem Beiderbecke er og nærer beundring for ham. Etter dette blir Beiderbecke hyppig gjest i Lanes hjem, hvor de utvekslet ideer i timevis og improviserte for hverandre på klaveret.¹⁵¹

¹⁴⁶ Evans og Kiner, *Tram*, 52.

¹⁴⁷ Ibid., 54-55.

¹⁴⁸ Sudhalter, *Lost Chords*, 429.

¹⁴⁹ Rayno, *Paul Whiteman*, 191.

¹⁵⁰ Evans og Evans, *Bix*, 133.

¹⁵¹ Sudhalter, *Lost Chords*,

Det finnes ingen opptak fra perioden i St. Louis, men Sudhalter skriver om Damon «Bud» Hassler, en av Trumbauers musikere: «In Hassler's recollection, it was Bix who nudged the band's sound in the direction of more complex harmonies.»¹⁵² Riktignok forteller Trumbauer at dette var et felles prosjekt for de to – Beiderbecke kan nok ha virket som den dominerende i prosessen, med sine klaverimprovisasjoner – men det viktige med denne opplysningen, er at den i alle fall indikerer at dette orkesteret var en prøvegrunn for den musikken Trumbauer gjør innspillinger av under eget navn, i New York i 1927. Inntrykket bekreftes av at Fud Livingston, komponisten av «Humpty Dumpty», er arrangør for dette orkesteret.¹⁵³

«Singin' the Blues», med soloen vi i begynnelsen av dette kapittelet så Don Byas og Eddie Barefield gjengi unisont i et instrumentverksted på 1950-tallet, spilles inn på Trumbauers første dag i studio under eget navn. Den må ha slått ned som en bombe i jazzmiljøet. De færreste, om noen, hadde vel forestilt seg at jazz kunne spilles så fullstendig lyrisk og avslappet, før dette. Man kan godt kalle denne platen jazzballadens fødsel. Trumbauers solo har alle de nyvinninger vi ser på «I Never Miss The Sunshine», men i en mye sterkere grad. I tillegg ser vi et harmonisk språk her, som ikke var der i 1923. Han blir aldri fullt så radikal som sin blodsbror, men definitivt nok til å definere ham som futurist. (Fig. 9) Trumbauers historiske betydning ligger hvordan de såkalte «color tones» er en kilde til det lyriske i denne soloen – på en måte som vel å merke er sammenlignbar med det noveltysaksofonisten Wiedoeft gjør i den tidligere nevnte komposisjonen «Valse Vanité». Trumbauer fremhever disse tonene, han hviler på dem, plasserer dem ytterst i de grasiøse, melodiske kurvene og lar dem bli de siste tonene i frasene, hvor de ebber langsomt ut. Denne tilnærmingen til dissonanstoner er et nøkkelelement i forhold til innflytelsen Trumbauer skal komme til å få på senere generasjoner av saksofonister.

Man kan også identifisere Trumbauer som en futurist gjennom hans komposisjoner. Undertitler som «*rhythmic theme in advanced harmony*» og «*tone poem in slow rhythm*» vitner om det kunstmusikalske ambisjonsnivået og hvilke bevisste steg vekk fra ideen om jazz som dansemusikk disse innspillingene representerer.¹⁵⁴

¹⁵² Sudhalter, *Lost Chords*, 429.

¹⁵³ Evans og Evans, *Bix*, 218.

¹⁵⁴ Disse undertitlene fremkommer på etiketten engelske Parlophones utgivelse av «Three Blind Mice» og «Krazy Kat» (kat.nr. R105).

«Singin' the Blues» foregriper også, kanskje opprinnelig noe utilsiktet, praksisen med å ta akkordrekken fra en eldre komposisjon og skrive en mer avansert melodi, med høyere akkordposisjoner, på toppen av disse. Dette er noe man kommer til å se igjen hos be-boperne på 40-tallet.¹⁵⁵ Innspillingen består av to soloer over hele temaet, først ved Trumbauer, så ved Beiderbecke, etterfulgt av en kollektiv improvisasjon. I denne siste delen, i den såkalte «broen», er det også innskutt en klarinetsolo, utført av Tommy Dorsey fra Nichols-kretsen. Kun i taktene som gjenstår rundt denne, kan man høre melodien. Denne opptrer imidlertid som bruddstykker, fordelt mellom instrumentene. Man si at det opprinnelige temaet er så godt som oppløst og Trumbauers solo fremstår som stykkets nye tema. Både Whiteman, Henderson og Trumbauer selv, bruker senere arrangementer hvor Trumbauers solo er harmonisert for flere instrumenter.¹⁵⁶ Dette styrker bildet av denne som et nytt tema. Trumbauer trekker denne praksisen enda lenger med «For No Reason at All in C», som er bygget over akkordene til populærmelodien «I'd Climb The Highest Mountain». Denne platen består kun av det nye temaet, som har en ganske abstrakt, melodisk struktur, pluss to etterfølgende improvisasjoner.¹⁵⁷

Hvis man ser på vårt utvalg av lærebøker, ser man at «Singin' the Blues» er den ene Trumbauer-platen man forholder seg til.¹⁵⁸ Det er ikke direkte feil, i og med at den vakte slik oppsikt i sin samtid, men valget kan kritiseres for å være litt vel hendig med tanke på opprettholdelsen av den offisielle jazzhistoriens enhetlige linje. Utover at den har en lyrisk fraseringsstil som peker fremover i tid, og det faktum at solistene utvider akkordene under sine soloer, er den ikke påfallende progressiv i uttrykket.

Til gjengjeld har «In A Mist» kommet med i tre av våre fire lærebøker.¹⁵⁹ Det blir beskrevet som et stykke influert av impresjonistene og forut for sin tid i jazzsammenheng, men fremstår som et isolert tilfelle. At dette er en del av en større trend i samtiden og at en rekke personer i Beiderbeckes miljø som skriver tilsvarende komposisjoner, får vi ikke vite noe om.

«Humpty Dumpty» kan sees som futurismens ytterste blomstring. Det er en håndfull andre produksjoner som kan konkurrere med den i progressivitet, men «Humpty Dumpty» går

¹⁵⁵ DeVeaux, «Bop»

¹⁵⁶ Sudhalter, *Lost Chords*, 451.

¹⁵⁷ Ibid., 155.

¹⁵⁸ Giddins og DeVeaux, *Jazz*, 160-162; Gridley, *Jazz Styles*, 80-81; Tanner, Megill og Gerow, 104.

¹⁵⁹ Opsahl, *En fortelling om jazz*, 55; Gridley, *Jazz Styles*, 82; Tanner, Megill og Gerow, *Jazz*, 103.

lenger inn i cool-idealet enn noen av dem. Den kan derfor sies å være tjuetallets mest komplette, progressive jazzplate. Nettopp cool er Trumbauers viktigste bidrag til jazzen. Selv om han er mannen som får spilt inn «Humpty Dumpty», blir platene hans etter hvert harmonisk mindre radikale. Antallet innspillinger av ham som det er funnet plass til i den vedlagte diskografien er vesentlig lavere enn det Nichols-kretsen står for. Imidlertid skal man være var for at utallige innspillinger av orkesteret, som den allmenne lytter i dag vil kunne avfeie som kommersiell dansemusikk, er usedvanlig avmålte i sitt uttrykk, sammenlignet med samtidige produksjoner av andre orkestre. De tilbyr overhodet ikke den sødme og romantikk som man forbinder med periodens populærmusikk. Selv om Trumbauer ikke lesser ned sine lyttere med like mange utradisjonelle akkordprogresjoner som Nichols, er han gjennomført cool. Platene er følgelig også dårlig egnet for dans og neppe ment som det, selv om ordet dans går igjen i plateselskapets markedsføring av ham. De har ikke den humpende puls man trenger som støtte gjennom en foxtrot, som i samtiden dances med en betydelig svikt i steget.¹⁶⁰ Innspillingerne blir også etterhvert mer *symfoniske* i stilen, alla Whiteman.

Symfonisk jazz er gjerne assosiert med begrepet «kommersielt» i jazzlitteraturen. Denne jazzformen stiller imidlertid innimellom større krav til sine lyttere enn alminnelig dixieland. Som et eksempel på dette kan man trekke frem en av Trumbauers senere plater, «Reachin' for Someone». Denne åpner med sangens vers fremført på obo, over et grunnlag av progressive akkordforbindelser. Stemmeføringen klinger usedvanlig skarpt, selv til å være innenfor rammen av den futuristiske jazzproduksjonen. Harmonisk grenser satsen til det atonale.

Coolens fremste uttrykk på tjuetallet oppnås imidlertid ikke med «Humpty Dumpty», men med Trumbauers innspilling av «I'm Coming Virginia». Arrangementet på denne, samt «Way Down Yonder in New Orleans», som faller veldig sterkt inn i samme kategori, er skrevet av Irving «Izzy» Riskin, pianist og alumnus fra Goldkettes orkester. Riskin skal ha fortalt om sitt vennskap til Beiderbecke: «His greatest pleasure, from the start, was to have me play him to sleep with Debussy, Stravinsky and such American composers as McDowell and Eastwood Lane. Whenever I got to an interesting harmony he'd just lie there in bed and moan».¹⁶¹ Dette sitatet er gjengitt i en rekke kilder, og er nok i disse ment å fortelle noe om Beiderbecke, men

¹⁶⁰ Undertegnede skriver dette på bakgrunn av egen erfaring som utøver av periodens selskapsdanser. Hvordan foxtrot dances i perioden kan også sees på filmsnutter lagt ut på internett.

¹⁶¹ Sudhalter, *Bix*, 166.

sier sannsynligvis like mye om Riskin, som har hatt alle disse komponistene på repertoaret, og det gir en bakgrunn for forståelsen av hans arrangementer.

Det obskure, men sagnomsuste orkesteret Scranton Sirens spiller kun inn to platesider, «Why Should I Believe You» og «Common Street Blues», i Januar 1925¹⁶². Irving Riskin er med på disse, som altså fanger ham før Goldkette-perioden. På det første kuttet har han en klaversolo, hvor man kan høre ham fylle ut melodien med virtuose og harmonisk progressive figurer av novelty-typen. Orkesteret har en tidstypisk, symfonisk stil, og i modulasjonene som leder til og fra Riskins solo finner vi både parallelførte akkorder og bruk av heltoneskala. Den andre siden av platen legger ytterligere vekt til dette bildet, da «Common Street Blues», som orkesteret ser ut til å være alene om å ha innspilt, er en harmonisk progressiv komposisjon i en stil som minner om Nichols-kretsens. Vi ser altså Riskin i en futuristisk setting tidligere enn møtet med, og helt uavhengig av, Trumbauer og Beiderbecke. På denne platen finner vi også Alfie Evans, mannen med Stravinsky-platene i Red Nichols' hotellrom. I tillegg til ham, har også Jimmy Dorsey, samt to futurister vi skal bli kjent med i det følgende, Bill Challis og Eddie Lang, en tidlig løpebane i akkurat dette orkesteret.¹⁶³

«I'm Coming Virginia», er også et utstillingsvindu for nettopp gitaristen Eddie Lang, som er en meget sentral musiker i Trumbauers krets. Han er også representert med noen få innspillinger med Nichols-kretsen. Lang gjør for gitaren det Berton gjør for slagverket. Dette er spesielt tydelig på akkurat denne platen, hvor man har satt ham i forgrunnen av lydbildet. Han oppløser fullstendig gitarens rolle som et pulsførende instrument, og erstatter de alminnelige, monotone arpeggioene med solistisk spill, og et vell av gjennomgangsakkorder, i enda større grad enn man hører ham gjøre på «Humpty Dumpty», hvor han også er med.

Eddie Lang skriver en rekke solostykker for gitar, som klart identifiserer ham som futurist og som trekker jazzten markant over i det kunstmusikalske. Pianistene som akkompagnerer ham på noen av innspillingene av disse, er en liten katalog over modernistiske utøvere av instrumentet i perioden: Schutt, Bloom og Signorelli. Lang er imidlertid halvdelen av enda ett av disse radarparene som preger tjuetallets jazz. Han og hans barndomsvenn, fiolinisten Joe Venuti, følger hverandre i tykt og tynt, helt til Lang dessverre dør en for tidlig død på et

¹⁶² Rust, *Jazz and Ragtime Records 1897–1942*, 1491.

¹⁶³ Sudhalter, *Lost Chords*, 309.

operasjonsbord i 1932. Deres duo-innspillinger, samt en lang rekke plater under navnet «Joe Venuti's Blue Four», viser noen futuristiske komposisjoner signert dem begge. Først og fremst skiller disse innspillingene seg ut som virtuos, polert kammerjazz. Særlig Venutis teknikk er imponerende, med en intonasjon og overtonerikdom som kan bringe tankene hen mot Jascha Heifetz. Begge utøverne fremstår som pionerer, som etablerer sine instrumenter som jazzinstrumenter for ettertiden. Det er sånn sett beklagelig at de ikke er mer synlige i den offisielle jazzhistorien.

2.5.4 Trumbauer-kretsen hos Whiteman

Trumbauer og Beiderbecke får høsten 1927 plass i Whitemans orkester, som etter hvert kommer til å huse mange medlemmer av Trumbauer-kretsen, blant annet Joe Venuti, Eddie Lang og Frank Signorelli. Denne jobben har i en rekke kilder blitt beskrevet som en tvangstrøye for Beiderbecke, en økonomisk utvei som sto i opposisjon til hans eget kunstneriske virke – det har til og med versert ganske hyppige anklager om at det var dette som fikk ham til å drikke seg ihjel.¹⁶⁴ Trumbauers versjon av saken er en helt annen. Han bruker i sine memoarer mye plass til å rose Whiteman og beskriver sitt eget og Beiderbeckes møte med orkesterlederens symfoniske jazz som lamslående:

*Never had we heard music like this before in our lives. We just stood there like two kids. Oh, we had played with some good bands that's true, but listening to the King made everythinsg else seem small.*¹⁶⁵

Trombonisten Jack Teagarden kunne også vitne om Beiderbeckes begeistring for denne musikken, samt at han så på jobben som en gylden mulighet til å utvikle seg:

*I remember him telling me how much he liked the Whiteman band, how he looks on it as terrific musical education. He was learning from the musicians and he got a big kick out of the arrangements Paul had.*¹⁶⁶

Jobben medfører også nytt kunstnerisk spillerom for de to. Whiteman tilbyr seg umiddelbart å støtte dem økonomisk for plateinnspillinger de gjør under eget navn, og de kan forsyne seg av hans musikere til dette formålet.¹⁶⁷ For Beiderbecke betyr dette en scene hvor han kan få

¹⁶⁴ Rayno, *Paul Whiteman*, ix.

¹⁶⁵ Evans og Kiner, *Tram*, 80-81.

¹⁶⁶ Sudhalter, *Bix*, 254.

¹⁶⁷ Evans og Kiner, *Tram*, 82.

eksponere sin avantgarde klavermusikk. «In a Mist» fremføres i en versjon for tre klaverer, med Beiderbecke ved ett av dem, blant annet i selveste Carnegie Hall.¹⁶⁸ Han får også dyrket sin interesse for Eastwood Lane, siden Whiteman deler hans begeistring for denne komponisten og har orkestrerte utgaver av flere av hans komposisjoner på repertoaret.¹⁶⁹ Beiderbecke ha vært «thrilled beyond words» over å få i oppgave spille den vakre trompetsoloen som åpner andre sats av Gerswhins klaverkonsert i F-dur, som Whiteman spiller inn i 1928.¹⁷⁰ Generelt kan det sies at jobben ga ham anledning til å utfolde seg i den klassiske musikken han hadde slik sterk interesse for.

For Beiderbecke betyr plassen også en mulighet til å treffe flere av sine idoler. En beretning forteller om hvordan musikerne begynner å komme tidlig på jobb, for å kunne overvære Beiderbecke og en av Whitemans pianister, Roy Barge, som eksperimenterer sammen før øvelsene.¹⁷¹ Barge er i litteraturen ikke beskrevet som en jazz-, men en novelty-pianist.¹⁷² Kornettistens beundring for ham skal ha strukket seg tilbake til 1923, da han kopierte et en av hans komposisjoner fra en pianorull. Beiderbecke skal hyppig ha konsultert Barge angående musikkteoretiske spørsmål.¹⁷³

Beiderbecke får også anledning til å treffe sitt kompositoriske forbilde Maurice Ravel, som gjester en av orkesterets øvelser. Den følgende kvelden observeres de to sammen i en lang samtale, som starter med at Beiderbecke erklærer: «I love everything you've ever done!»¹⁷⁴. Mer vites dessverre ikke om dette møtet, men den franske komponisten skal i 1931 ha besøkt Beiderbecke, for å høre hans klaverstykker.¹⁷⁵

Trumbauer og Beiderbecke er snare med å introdusere Hoagy Carmichael for Whiteman, som uttrykker stor begeistring for hans innspilling av «Washboard Blues».¹⁷⁶ Noen få dager senere gjør orkesteret en innspilling av denne komposisjonen hvor dens egenart som et tonedikt tas ut til fulle, med kontrasterende partier med forskjellige besetninger, tempoer og stiler. Innimellom forlates pulsen helt.

¹⁶⁸ Sudhalter, *Bix*, 256.

¹⁶⁹ DeLong, *Pops*, 76.

¹⁷⁰ Sudhalter, *Bix*, 255.

¹⁷¹ Fairweather, «Bix Beiderbecke», 126.

¹⁷² Roberts, «Barge, Roy F.»

¹⁷³ Sudhalter, *Bix*, 237.

¹⁷⁴ Ibid., 238.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Rayno, *Paul Whiteman*, 174.

Arrangementet til den nye versjonen av «Washboard Blues», er skrevet av Bill Challis, enda en alumnus fra Goldkette-orkesteret som Whiteman sikrer seg. Mens det for andre kan være viktig å understreke at de har en autonomi som futurister, fremstår Challis som en Beiderbecke-disippel. Han forteller fra deres tid hos Goldkette:

*Bix came into my room in the Gotham Hotel and played records of the Prelude To The Afternoon Of A Faun and Stravinsky's Firebird Suite on my phonograph. Bix expressed his enthusiasm for the music in no uncertain terms. I wrote out the scores of Faun, La Mer and Debussy's String Quartet to better understand how Debussy had achieved his unique effects.*¹⁷⁷

Disse studiene er hørbare i arrangementene han skriver for Whiteman, hvor det brukes store klangflater med høy grad av impresjonistenes sjikt-tenkning i seg. Challis sa seg også påvirket av Beiderbecke i bruken av utvidede og altererte akkorder. Han så på dette som en indirekte arv fra musikken til Eastwood Lane.¹⁷⁸ I utvalget av Whiteman-plater som er funnet verdige en plass i den vedlagte diskografien, er det klar dominans av Challis-arrangementer. Han utnytter både mulighetene i orkesterets utvidede instrumentarium og jazzsolistenes personlige uttrykk, i en symbiose som kan sees som en sterk fullbyrdelse av ambisjonene Whiteman formulerer i sin bok fra 1926.

2.5.5 Fletcher Henderson og de svarte artistenes rolle

Rase er dessverre et stadig tilbakevendende tema i jazzdebatten. I jazzhistoriebøker er referanser til artisters hudfarge beklagelig alminnelig – i den grad at man må anta at skribentene mener dette faktisk er relevant. Det hadde vært ønskelig å skrive en fargeblind presentasjon av den futuristiske kretsen i New York, men den eksisterende debatten gjør dette vanskelig. I tillegg er arbeidsforhold for svarte og hvite artister i platestudioene en tungtveiende grunn for å bringe temaet opp.

Som nevnt i innledningen, fokuserer dagens jazzlitteratur, for tjuetallets del, primært på afroamerikanske musikere. Nichols, Mole, Trumbauer, Beiderbecke og deres entourage, er alle hvite. Den vedlagte diskografien har unektelig en klar hvit dominans. Sett i lys av at Sudhalters forsøk på å etablere en likeverdighet for hvite og svarte musikere innenfor

¹⁷⁷ Evans og Evans, *Bix*

¹⁷⁸ Rayno, *Paul Whiteman*, 191.

jazzhistorien ble møtt med så mye motstand, fremstår futurismen derfor som et kontroversielt tema. Det finnes naturligvis en rekke bidrag til strømmen av progressiv jazz innspilt av svarte artister også. Disse er samlet som en egen kategori, for å vise omfanget. Det er imidlertid en kjensgjerning, at cool-sporet er noe som kun utforskes av hvite musikere på tjuetallet, om man skal vurdere utfra det som er dokumentert på plate. Generelt er det vanskelig å finne svarte artister, som har lagt igjen en produksjon av tilstrekkelig omfang og konsistens til å kunne definere dem som futurister. I dette bildet er imidlertid orkesterlederen, pianisten og komponisten Fletcher Henderson et unntak. Også han havner i et grenseland i denne sammenheng. Han er representert med tolv platesider i diskografien. To av dem er med egne komposisjoner. Det er ikke mye, målt mot Nichols og Trumbauer, og heller ikke med tanke på at disse platene utgjør en så liten andel av den total produksjonen hans. Det kan imidlertid diskuteres om han ville hatt anledning til å spille inn mer futuristisk jazz enn han gjorde, dersom han hadde ønsket det.

Selv om Henderson ikke skiller seg ut kvantitativt, står han for intet mindre enn to av de ganske få jazzinnspillingene som kan konkurrere med «Humpty Dumpty» om å være tjuetallets mest progressive. Den ene av disse har vi nevnt allerede: Donald Lindleys «A Rhythmic Dream». Det er kanskje symptomatisk at denne ikke blir gitt ut, men kun finnes bevart som et prøveopptak. Orkesteret spiller med en mye mer nedtonet og polert stil, enn det man normalt hører på platene deres. Lindley selv er kreditert som arrangør, i plateselskapet Columbias arkiver.¹⁷⁹ Det ville være i samsvar med alminnelig praksis i perioden, om platen hadde kommet ut under hans navn, uten å avsløre hvilket orkester som egentlig spiller. Det kan være i tråd med en slik hensikt, at orkesteret spiller med et usedvanlig klassisk uttrykk. Det har uansett ikke latt seg gjøre å grave frem omstendighetene rundt denne innspillingen. Det eneste som kan sies med sikkerhet er at den viser Hendersons orkester fra en side de normalt ikke fikk eksponere.

Den andre komposisjonen Henderson briljerer med på den futuristiske topplisten, er «Whiteman Stomp», skrevet av pianisten og komponisten Thomas «Fats» Waller. Whitemans versjon, som ble kommentert tidligere, er faktisk spilt inn tre måneder etter Hendersons. Stykket skal opprinnelig ha vært ment som en form for vennligsinnet satire over Whiteman og

¹⁷⁹ Rust, *Jazz and Ragtime Records 1997-1942*, 782.

hans orkester.¹⁸⁰ Dette gjør det naturligvis litt problematisk å klassifisere Waller som en svoren futurist, men han fortjener uansett æren av å ha skrevet en av tyvetallets mest radikale jazzstykker.

Waller har en veldig lang liste over komposisjoner. Mange av dem er evergreens, for eksempel «Honey Suckle Rose» og «Ain't Misbehavin'». Han fremstår generelt ikke som harmonisk radikal. Han er likevel, i den vedlagte listen over progressive komposisjoner, også representert med «Chinese Blues», som både spilles inn av Henderson og Nichols. Stykket er ikke av de mest radikale på tjuetallet, men har nok «innlån fra samtidig kunstmusikk» til å høre hjemme i oversikten. Det samme kan sies om «Fats Waller Stomp», som spilles inn av Waller bare ni dager etter at Henderson spiller inn «Whiteman Stomp». Det kan virke som om Waller mener Whitemans musikk er pretensiøs og ønsker å markere hvor han selv står i forhold til den hvite orkesterlederen – som om han sier «hit, men ikke lenger».

At «Whiteman Stomp» var ment som en parodi, er for øvrig interessant med tanke på å forstå hvordan samtidens musikere opplever Whiteman. Han har av ettertiden hyppig blitt avskrevet som en produsent av søtsuppe, men hedres i sin samtid med en parodi som er noe av det mest progressive jazzverdenen har skapt før be-bopens gjennombrudd.

Henderson og Whiteman skal ha vært gode venner, og Whiteman har tydeligvis ikke latt seg annet enn å smigre av spøken.¹⁸¹ Han er til og med oppført som medkomponist på etiketten, og har tydeligvis rukket å bidra med noe til komposisjonen før den ble forevige.¹⁸²

Historien om Goldkettes orkester, som i studio ikke tillates å få forevige sitt egentlige repertoar, men blir satt til å spille inn søtladen populærmusikk i stedet, er typisk for tjuetallet, og noe hvite musikere i perioden ofte klagde over.¹⁸³ Svarte artister møter derimot begrensninger i den motsatte enden av skalaen. Plateselskapene har i perioden separate kataloger rettet mot afroamerikanske konsumenter.¹⁸⁴ Fargede musikere får i oppgave å fylle denne, og deres repertoar begrenses i studio til het jazz og blues, musikkformer man oppfatter den svarte befolkningen som et spesialmarked for. Hendersons trompetist, Rex Stewart, som

¹⁸⁰ Rayno, *Paul Whiteman*, 171.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Fletcher Henderson and his Orchestra, «Whiteman Stomp», Columbia 1059-D

¹⁸³ Sudhalter, *Lost Chords*, 304.

¹⁸⁴ Sutton, *Recording the 'Twenties*, 65-76.

vi allerede har stiftet bekjentskap med, som vitne til den såkalte «battle of the bands» mellom Goldkette og Henderson, skriver:

*Although the Henderson band played a variety of music on tours, the record executives characterized Smack's band as a stomp band. They didn't accept the fact that a Negro band could play sweet, though as a matter of fact, we used to get tremendous applause at Roseland and other places for playing waltzes beautifully.*¹⁸⁵

«Smack», som Henderson også ble kalt, skal ha vært oppriktig skuffet over at han aldri fikk spille inn orkesterets berømte «Rose Medley», sammensatt av tre valser med ordet rose i tittelen. Stewart mener at skuffelsen lå i at han til dels identifiserte seg selv med dette nummeret.¹⁸⁶ Analogt med denne historien kan man se for seg at Whitemans rubatopregede versjon av «Washboard Blues» eller Trumbauers eteriske «I'm Coming Virginia» representerer stiler som Henderson kan tenkes å ha gått i retning av, men som plateselskapene ikke ville latt ham fremvise i studio. Man kan altså ikke se rent kvantitativt på fordelingen av futuristiske innspillinger mellom svarte og hvite.

Det finnes en stor, svart musiker til på tjuetallet, som kan nevnes i forbindelse med futurismen: Duke Ellington. Av praktiske årsaker skal vi imidlertid drøfte ham under neste punkt, som handler om forbindelsen fra futurismen til senere, progressive jazzformer.

2.6 I futuristenes kjølvann

Futurismen, slik den kan sees i form av plateinnspillinger, forsvinner regelrett etter 1929. Den mest iøynefallende forklaringen er børskrakket på Wall Street i New York, i oktober dette året, som får enorme konsekvenser for den globale økonomien. I en bok om platebransjens historie, beskrives situasjonen slik: «those companies that stayed in business had to restrict themselves to certainties, the commercial numbers that were sure to sell.»¹⁸⁷ Følgelig kan man eksempelvis se Beiderbecke, i 1930, med et orkester under eget navn spille inn en gjennomført søtladen og uskyldig versjon av svirken «I'll Be a Friend With Pleasure». Til og med soloen han spiller på denne platen, er kun en lett parafrase over melodilinjen, fullstendig blottet for de harmoniske utvidelsene man har sett ham gjøre tidligere.

¹⁸⁵ Stewart, *Jazz Masters of the Thirties*, 26.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Miller og Boar, *The Incredible Music Machine*, 181.

Børskraket er imidlertid ikke hele forklaringen. Man kan se en nedgang i den futuristiske plateproduksjonen også før dette. I 1928 kommer det en gruppe sentrale musikere fra Chicago til New York. Dette betyr en utskiftning av personell og et stilskifte hos Nichols. I *The Story of Jazz* fra 1956, beskriver Marshall Stearns situasjonen slik.

*In 1929, he switched from Miff Mole to Jack Teagarden, from Arthur Schutt to Joe Sullivan, and from Fud Livingston to Benny Goodman. White musicians objected at the time to a change from «white» to «colored» jazz styles, although today it sounds as if the Nichols bands began to swing a little more as a result.*¹⁸⁸

Måten ordene «white» og «colored» brukes i dette sitatet, er noe vi skal komme tilbake til i neste kapittel, om jazzlitteraturens fremvekst. Foreløpig skal vi bare legge merke til at Stearns påpeker at musikken svinger mer, etter at Nichols engasjerer musikerne fra Chicago. Dette reflekterer denne oppgavens hypotese om at de to byene representerer to forskjellige stilistiske linjer på tjuetallet. Det som ikke kommer frem hos Stearns, er at Nichols på dette tidspunktet simpelthen går over fra å være en futurist til ikke å være det. Jazzinnspillinger er gjerne kollektive produksjoner, og Chicago-musikerne er ikke harmonisk progressive. Faktisk ser de seg selv, i et motsetningsforhold til Nichols, til tross for at han i en periode er deres viktigste arbeidsgiver. Sudhalter siterer saksofonisten Bud Freeman: «in the view of our group, Nichols was a synthetic player.» «He was a clever musician and made a lot of records, but he was a very mechanical player.»¹⁸⁹ Chicagostilen er utadvendt, fokusert på blues-melodikk og har et sterkt rytmisk driv, mens New York har en mer polert, kjølig og intellektuell stemme. Som vi kan se i sitatet over, er dette egenskaper Bud Freeman og hans kolleger fra Chicago ikke setter pris på.

Det har ikke dukket opp noe informasjon om hvorfor Nichols bytter ut sitt personell – ikke minst Mole, som han beskriver seg som veldig knyttet til.¹⁹⁰ Det kan imidlertid ha vært etter ønske fra plateselskapene. Chicago-musikerne har en rytmikk som peker frem mot den senere Swingstilen. Dette gjør definitivt de nye Nichols-platene til bedre dansemusikk enn de eldre, og antageligvis er de mer salgbare. Et viktig element i dette er at Nichols nå har byttet ut Vic Berton med Gene Krupa, som skal bli swingperiodens mest berømte perkusjonist. Bertons progressive, kommenterende stil, hvor slagverket inngår i dialogen med de andre

¹⁸⁸ Stearns, *The Story of Jazz*, 186.

¹⁸⁹ Sudhalter, *Lost Chords*, 135.

¹⁹⁰ Shapiro og Hentoff, *Hear Me Talkin To Ya*, 276.

instrumentene, byttes ut av Krupas fokus på gjentatte figurer som gir rytmisk driv. Geografisk kan man si at Krupas fokus ligger i midten av batteriet, på skarptrommen og stortrommen, og han har en høylytt stil. Berton beveger seg mest i ytterkant, på symbalene og andre effekt-instrumenter. Når han bruker skarptrommen, gjøres det diskre, med visper. Man skal frem til be-bopen for å finne en slik forflytning ut mot utkanten igjen. Man finner også hos be-boperne Bertons bruk av uventede aksenter som utfordrer taktfølelsen, i form av det de kaller «dropping bombs».¹⁹¹

Også hos Trumbauer kan man høre et skifte fra Bertons til Krupas perkusjonsstil i 1929. Han har kun et par plater i diskografien fra dette året. Hans inspirasjon kan nok være hemmet av at han ikke lenger har med seg Beiderbecke, som nå har begynt å kjenne konsekvensene av sitt alkoholmisbruk. Til erstatning finner vi trompetisten Andy Secrest, som også hos Whiteman hadde som oppgave å gjenskape Beiderbeckes personlige stemme i orkesteret.¹⁹²

For Whitemans del bærer nok hans produksjon preg av to kommersielt hemmende faktorer. Den ene er at han sier opp kontrakten han har med plateselskapet Victor i 1928 og flytter over til hovedkonkurrenten Columbia. Dette blir til en skuffende opplevelse for Whiteman. Han klager over å måtte spille inn mye mer musikk en før, og ikke minst musikk han finner under sin verdighet.¹⁹³ Diskografien indikerer tydelig at han hadde mer anledning til å utfolde seg kunstnerisk hos Victor. Kun én Columbia-plate, spilt inn like etter byttet av plateselskap, er funnet progressiv nok til å tas med.

Den andre kommersielt hemmende faktoren for Whiteman er at han har en fast post på radioprogrammet Old Gold, som krever en veldig rask utskiftning av repertoar, fra uke til uke.¹⁹⁴ Pianisten Bargy, som også er en av orkestrets arrangører, fortalte at de i denne perioden simpelthen masseproduserte arrangementer, uten å bruke mer enn ett minimum av tid på hvert av dem. «We used to laugh at them ourselves», skal han ha sagt.¹⁹⁵

Selv om sentrale aktører faller fra, er det fremdeles et betydelig antall plater fra 1929 som er kommet med i diskografien. Ikke minst er det mange europeiske plater fra dette året – særlig

¹⁹¹ DeVeaux, «Bop».

¹⁹² Sudhalter, *Bix*, 265.

¹⁹³ DeLong, *Pops*, 122.

¹⁹⁴ Rayno, *Paul Whiteman*, 223.

¹⁹⁵ Ibid.

fra London, hvor en del musikere man tidligere kunne se hos Trumbauer nå oppholder seg, hos den futuristiske orkesterlederen Fred Elizalde.

Med børskrakket er det imidlertid endelig stop, og ved første øyekast kan det se ut som om futurismen er en døgnflue uten konsekvenser for ettertiden. Den fremvoksende swingstilen, som vil dominere trettitallet, viderefører ikke futuristenes progressive trekk. Generelt er den harmonisk tradisjonell. Mens futuristene søker det komplekse, søker swingjazzerne ofte det enkle. Det er et sterkt fokus på bluestemaer og –motiver, samt såkalte riffs – korte, rytmiske, gjentatte figurer. Det er mye lettfattelige temaer bygget over få komponenter, og ikke minst oppjazzede barneregler, som «A-Tisket, A-Tasket» og «Litte Brown Jug». Virkeligheten er imidlertid aldri svart/hvit. Det er noen få artister som går mot strømmen, og som på tredvetallet kan sies å danne en bro fra futurismen over til senere former for progressiv jazz.

2.6.1 Duke Ellington

Få kunstnere har en så urokkelig status i den offisielle jazzhistorien som Duke Ellington. Mange vil nok tenke at modernismen i jazzen begynner med ham, men tilfelle er at han ikke klarer å legge igjen noe betydelig progressivt fotavtrykk på tjuetallet. Han gjør likevel visse forsøk med futuristenes ideer og kan sees på som en arvtager som viderefører disse idéene gjennom trettitallet.

I 1926 tas det ut copyright på stykket «Rhapsody Jr.», en tittel som lyder som en hyllest til George Gershwins *Rhapsody in Blue*. En pressemelding samme år gir inntrykk av at komposisjonen skal publiseres, men dette skjer ikke. Først i 1935, etter at Ellington er blitt godt kjent som komponist av kunstferdige jazzstykker, kommer den på trykk.¹⁹⁶ Ellington spiller selv aldri inn «Rhapsody Jr.», men Jimmie Luncefords orkester gjør det, og som Mark Tucker skriver i sin bok, *Duke: The Early Years*: «With its ninths and augmented chords, its whole-tone melodies and parallel triads, 'Rhapsody Jr.' shows Ellington displaying some of the hallmarks of mid-twenties jazz modernism.»¹⁹⁷ Sitatet er i og for seg oppsiktsvekkende, på grunn av den måten tjuetallets jazzmodernisme refereres til, som om det er en allment kjent størrelse. Med unntak av Fairweathers albumnotater, er dette den eneste skriftlige kilden undertegnede har kunnet lokalisere som hevder eksistensen av noe slikt.

¹⁹⁶ Howland, «Ellingtonian Extended Composition and the Symphonic Jazz Model», 19.

¹⁹⁷ Tucker, *Ellington*, 199.

Ellington samarbeider også med en annen komponist, Will Donaldson, om stykket «Gold Digger». En artikkel fra 1927 i *Metronome*, et fagblad for jazzmusikere, forklarer at dette stykket har begynt å høres på radio i senere tid, at det egentlig er noen år gammelt, men at komponistene ikke har fått utgitt det «[...] due to its radical departure from the usual hot tune type [...]».¹⁹⁸ «Gold Digger» kan helt klart betegnes som en novelty-stykke. Charleston-rytmene i det indikerer at det er skrevet i 1924 eller -25. Stilen er for øvrig mer Donaldsons enn Ellingtons, og Ellington spiller selv aldri inn denne komposisjonen. Det gjør derimot, ifølge Rusts diskografi, en gruppe musikere hovedsakelig bestående av Goldkette-alumni, blant annet Trumbauer og Morehouse, trommeslageren på «Humpty Dumpty», samt Izzy Riskin, arrangøren av cool-pionerverket «I'm Coming Virginia». Edison Records refuserer typisk nok denne platen i 1927, men opptakene har overlevd.¹⁹⁹

I 1928 komponerer og spiller Ellington inn *Black Beauty*. I dette klaverstykket, som promotes av forlaget som en «novelty piano solo» (fig. 10), ser man en tydelig grenseflate over til futuristene. Dette er spesielt hørbart i klaversoloversjonen Ellington spiller inn, hvor man kan merke futuristenes forsinkede ansatser og metriske forskyvninger. Orkesterversjonen har mer av den blues- og svingdrevne stilen med et hint av noe orientalsk, som kjennetegner Ellingtons personlige stil. Det mest radikale Ellington spiller inn på tjuetallet, er imidlertid ikke «Black Beauty», men «Soliloquy», av noveltypianisten Rube Bloom, som for øvrig også spilles inn av Whiteman.

Det er et gjennomgående trekk for tjuetallet, at svarte artister er prisgitt å finne et marked for sin musikk ved å spille på fordommer hvite publikummere har mot dem. Det berømte utestedet Cotton Club, hvor Ellington jobber, er for eksempel kun tilgjengelig for et hvitt publikum, selv om det ligger i Harlem og selv om kun fargede artister underholder der. Dekoren imiterer en bomullsplantasje, og musikken Ellington skriver for stedet får tilnavnet «Jungle Music».²⁰⁰ Man kan generelt si, at svarte artister ikke lønnes for å fremstå som intellektuelle, og slike arbeidsforhold kan ha vært en medvirkende faktor til at Ellington ikke gjør mer ut av sin futuristiske interesse.

¹⁹⁸ Ibid., 200.

¹⁹⁹ Ellington og Donaldson, «Gold Digger Stomp» fra *Edison Hot Dance Obscurities, Volume 3, 1927-29*. Joe Herlihy and His Orchestra, CD.

²⁰⁰ Ward og Burns, *Jazz*, 151-152.

Ellington har imidlertid fra 1926 en manager som er meget klar over hans talent og fast bestemt på å markedsføre ham som en seriøs komponist, som kommer til å legge igjen en musikalsk arv av «bestandig karakter».²⁰¹ Det er slik vi kan se ham fremstilt i kortfilmen *Black and Tan Fantasy* fra 1929. Komposisjonen filmen får sin tittel fra er imidlertid typisk for den musikken Ellington er kjent for i siste halvdel av tjuetallet; atmosfærisk, mystisk og sensuell, men basert på enkle og tradisjonelle harmoniske skjemaer. Stykkets åpningstema er bygget over den religiøse hymnen «The Holy City» og slutter med en strofe fra Chopins berømte sørgemarsj, og inneholder således referanser til atskillig eldre kunstmusikk enn den futuristene fokuserer på. De to andre komposisjonene som eksponeres i filmen er derimot «Black Beauty» og «Cotton Club Stomp». Den siste kommer ikke på plate før året etter. Den har en introduksjon med et atonalt tonespråk og en rekke andre detaljer som helt klart peker den veien Ellington nå vil ta. Han kommer nemlig – mens stort sett alle andre henfaller til det tradisjonelle – til å bli suksessivt mer og mer progressiv utover trettitallet.

Ellington er også, med sine gjennomskrevne komposisjoner hvor til og med soloene følger fastlagte mønstre, en kraftig eksponent for symfonisk jazz. Han sees gjerne stilistisk i opposisjon til Whiteman, men dette ignorerer likhetene mellom de to. I den siste Ellington-biografien som har kommet ut på markedet, kan man lese:

*Conversely he would never have a bad word to say about Paul Whiteman, whom he described to a newspaper columnist in 1932 as his «favorite musician.» Long after Whiteman's music fell out of fashion, Ellington remained loyal to the man who had shown him what a jazz orchestra could do: «Paul Whiteman was known as the King of Jazz, and no one as yet has come near carrying that title with more certainty and dignity . . . there is no doubt but that he has carried jazz to the highest position it ever has enjoyed.»*²⁰²

Det mest oppsiktsvekkende med Ellingtons uttalelse, på slutten av dette sitatet, er at han skriver det i sin selvbiografi i 1973, lenge etter at Whiteman faktisk er skjøvet ut av jazzbegrepet.²⁰³ Sitatet føyer seg til en lengre liste over eksempler på at Ellington roser Whiteman.²⁰⁴ Det er en rekke musikalske praksiser som forbinder de to orkesterlederne, ikke minst deres forhold til orkestrasjon og klangfarge. I perioden futuristene er hos ham, er Whitemans musikk en komplett modell for Ellington. Den er progressiv og kunstmusikalsk,

²⁰¹ Teachout, *Duke*, 72

²⁰² Teachout, *Duke*, 117.

²⁰³ Ellington, *Music Is My Mistress*, 103.

²⁰⁴ Teachout, *Duke*, 117-118

den benytter seg av fremragende jazzsolister, og som Gunther Schuller formulerer det: «there is in the best Whiteman performances a feeling and a personal sound as unique in it's own way as Ellington's or Basie's». På samme måte som Whiteman, utvikler Ellington et helt unikt lydbilde, som gjør at hans plater ikke kan tas for å være av noe annet orkester. Akkurat som Whiteman, opprettholder han individuelle, originale stemmer, som en del av dette lydbildet. Når Beiderbecke begynner hos Whiteman, fører dette til at stjernetrompetisten Busse, som var berømt for en helt egen spillestil, forlater orkesteret. Han blir erstattet av Harry Goldfield, som får i oppgave å gjenskape Busse's særegne soloer.²⁰⁵ Beiderbecke er selv en erstatning for Nichols, og blir i sin tur erstattet av Andy Secrest.²⁰⁶ På samme måte erstatter Ellington for eksempel trompetisten Bubber Miley, med Cootie Williams.²⁰⁷

I en artikkel Ellington skriver i 1931 for fagbladet *Rhythm*, signaliserer han ambisjoner i samme bane som Whiteman:

*[...] I have to consider the financial side. But I am not content with just foxtrots. One is necessarily limited with a canvas of only thirty-two bars and with a strict tempo to keep up. I have already said that it is my firm belief, that what is still known as «jazz» is going to play a considerable part in the serious music of the future.*²⁰⁸

Et første skritt mot lengre verk kan sees i den harmonisk radikale «Creole Rhapsody» samme år, innspilt over to platesider.²⁰⁹ Som en historisk forbindelse til futurismens røtter, åpner messingblåserne med akkurat samme harmoniske motiv av parallelførte septimakkorder som Napoleon og Signorellis tidligere nevnte «Just Hot» fra 1923.²¹⁰ I 1936 strekker han seg til fire sider, med «Reminiscing in Tempo». Disse platene er i det større 30cm-formatet, som plateselskapene normalt forbeholdt klassisk musikk. Tonespråket har nå fått en grad av radikalitet som kan sammenlignes med «Humpty Dumpty». I tillegg kan «Reminiscing», i likhet med flere av Ellingtons mer lyriske numre, beskrives som en form for cool-jazz. I 1938 komponerer han den syv minutter lange «Blue Belles of Harlem» for Whitemans åttende *Experiment in Modern Music*-konsert, som det finnes opptak av.²¹¹ Interessant nok, lyder kombinasjonen av Ellingtons musikk og Whitemans symfoniske format svært likt Gershwin.

²⁰⁵ DeLong, *Pops*, 120.

²⁰⁶ Teachout, *Duke*, 91

²⁰⁷ Ibid., 90

²⁰⁸ Tucker, *The Duke Ellington Reader*, 49.

²⁰⁹ Det er fremdeles ikke all verden. En 78-plateside, på 25cm, rommer omtrent 3,5 minutter.

²¹⁰ To durseptimakkorder parallelført opp en liten ters.

²¹¹ Rayno, *Paul Whiteman*, vol. 2, 199.

Bevegelsen mot lengre verker fullbyrdes i 1943, med *Black, Brown and Beige*, den første av en rekke lignende konsertsuiter han skriver for sitt orkester. Som en kuriositet kan det nevnes, at han i 1960 spiller inn en jazzversjon av Griegs *Peer Gynt*-suite, hvilket er noe Whiteman faktisk foreslår i sin bok i 1926.²¹²

Ellington har en monumental status i den offisielle jazzhistorien. Det burde gi historisk vekt til futuristene, at de sonderer det harmoniske språket nettopp han viderefører utover trettitallet. Han kan også så vidt, gjennom «*Rhapsody Jr.*», «*Black Beauty*» og «*Gold Digger Stomp*», sees som en del av denne bevegelsen. Viktigst, med tanke på en revisjon av jazzhistorien, er likevel forholdet mellom ham og Whiteman. Ellington utgjør et solid argument for å si at symfonisk jazz ikke er noe feiltrinn som finner sted på tjuetallet uten konsekvenser for ettertiden, men en levedyktig og betydningsfull jazzform gjennom hele jazzens historie. Enda senere eksponenter for den symfoniske formen er for eksempel Stan Kenton og Gil Evans. I Norge representerer storbandet Jaga Jazzist et nåtidig eksempel. Jazzhistorielærebøkene definerer jazz som en improvisert musikkform, men legger samtidig vekt på Ellington, uten å forholde seg til at hans musikk primært er komponert.

2.6.2 Lester Young

Den kanskje klareste forbindelseslinjen man kan spore fra futuristene til be-bopen og cool-jazzen, er den Ted Gioia påpeker: den sterke innflytelsen primært Frank Trumbauer, men også Bix Beiderbecke, hadde på tenorsaksofonisten Lester Young. Det er naturligvis en forbindelse som kan hevdes å være tynn, fordi den bare utgjøres av én person. Samtidig kan man hevde at den er av stor betydning, på grunn av denne ene personens spesielle status blant utøverne av de senere stilene. Gioia er på ingen måte alene om å hevde dette, og mens han fokuserer på innflytelsen på cool-jazzen, er det andre som påpeker Youngs betydning for utviklingen av be-bop.²¹³

²¹² Whiteman og McBride, *Jazz*, 121.

²¹³ Porter, *Young, Lester*, Oxford Music Online; Encyclopedia of Popular Music, *Young Lester*.

Trumbauers innflytelse er godt eksponert, i de mange bøkene som er skrevet om Young.²¹⁴ Biografen Dave Gelly kaller for eksempel Trumbauer for «his first and only admitted influence».²¹⁵ Young var i slutten av tenårene idet futuristene var på høyden. Hans første møte med Trumbauer er i form av «Singing the Blues», som skal ha gjort voldsomt inntrykk på ham. Med tanke på det selektive fokuset jazzlitteraturen har på akkurat denne platen, er det viktig å påpeke at Young simpelthen skaffet seg samtlige av Trumbauers plater.²¹⁶ Young lærer seg alle Trumbauers soloer utenat og noen av Beiderbeckes også. «I imagine I can still play all those solos off the record», forteller han i et intervju så sent som i 1956.²¹⁷

Man kan si at Young viderefører det cool-sporet man kan høre hos futuristene, og som ifølge Ted Gioia starter med Trumbauers solo «I Never Miss The Sunshine» i 1923, tvers gjennom tretti- og førtitallet frem til cooljazzens mer offisielle fremvekst. Han er ikke helt alene på dette sporet i perioden. Også orkesterlederen Teddy Wilson må innrømmes en plass. Cool-estetikken er særskilt tilstedeværende på hans innspilling av «Gloomy Sunday», med sangerinnen Billie Holiday, som selv har alle de trekkene som definerer cool. Hennes vibrato er dempet, klangen sløret, hun forsinker sine ansatser og har en diskret svingfølelse.

Det ikke altså har gått verden hus forbi at Trumbauer var Youngs ideal. I tråd med at det ikke har vært rettet oppmerksomhet mot Trumbauers progressivitet, mangler det derimot en bevissthet om at futuristenes harmoniske tonespråk inngår som en del av hans innflytelse på Young. Naturligvis følger det med Trumbauers soloer, og enda mer ved Beiderbeckes, et harmonisk språk. Dette er et språk, som fortsetter å være avansert i forhold til sin samtid, tvers igjennom trettitallet. Det kan tilføyes at Tommy Dorsey også er blant saksofonistene Young interesserer seg for, før han etter hvert velger seg Trumbauer som sin favoritt.²¹⁸ Han skal også ha lært seg flere av Rudy Wiedoefts krevende novelty-stykker.²¹⁹ Alle disse fremstår som naturlige inspirasjonskilder for Youngs klang og fraserings, men også for et utvidet harmonisk språk. At Young ikke bare faller for Trumbauers lyriske melodikk, men også for futuristenes progressive, harmoniske verden, demonstreres ved at han skal ha vært

²¹⁴ Følgende fire utvalgte biografier behandler alle dette temaet inngående: Gelly, *Being Prez*, 13-14; Büchmann-Møller, *You Just Fight For Your Life*, 21-24; Porter, *Lester Young*, 34-37; Daniels, *Lester Leaps In*, .

²¹⁵ Gelly, *Being Prez*, 13.

²¹⁶ Ibid. 14.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Ibid., 15.

spesielt begeistret for «In a Mist», som han arrangerer for familiens åttemanns orkester.²²⁰ Futuristenes harmoniske språk er utvilsomt et sentralt element i grunnlaget for den rollen Young selv spiller for etterfølgende generasjoner, slik det for eksempel formuleres i følgende sitat av saksofonisten Dexter Gordon.

*[...] his harmonic approach was very colorful and tasty, because he was really the first one to start playing ninth chords and sixth chords and making use of these color tones. Up to that time, most of the swing musicians were playing pretty basic harmonies*²²¹

Av våre fire lærebøker, nevner to ikke noe om Youngs forbilder. Giddins og DeVeaux oppgir Trumbauer som et ideal, mens Tanner, Megill og Gerow lister både Wiedoeft («A non-jazz concert artist»), Trumbauer og Dorsey, men i begge bøkene beskrives denne innflytelsen kun som en kilde til hans lyse klang.²²² Det harmoniske tas ikke med i betraktningen. Tanner og hans kolleger kommenterer i tillegg at «Oddly enough, all were alto saxophone players or C melody saxophone players instead of black tenor saxophone players». Dette er ikke bare en tvilsom uttalelse med tanke på rase, den ignorerer den statusen de tre saksofonistene hadde i sin egen samtid. Til dette bildet føyer det seg, at man ikke eksponerer at det finnes en progressiv strømning i jazzen eller sier noe om hvilken rolle novelty-stilen kan ha hatt.

2.6.3 Art Tatum

Ytterligere en fanebærer for det progressive i jazzen gjennom trettitallet er den eksepsjonelt virtuose pianisten Art Tatum. Han har en solid plass i den offisielle jazzhistorien, men kan sies å representere et spor for seg selv, på siden av den enklere swingen som lærebøkene fokuserer på.

Det kan ikke trekkes noen direkte linje fra den futuristiske kretsen i New York til Tatum, på samme måte som for Lester Young. Sudhalter siterer riktignok sangeren Joey Nash, som hevdet at Arthur Schutt skal ha vært gjenstand for Tatums beundring, samt at Tatum «reportedly modeled his key-changing variations on ‘Tea for Two’ after something the Baron [Schutt] had devised».²²³ Det er Tatums debutplate det siktes til her, et signaturnummer for

²²⁰ Büchmann-Møller, *You Just Fight For Your Life*, 22.

²²¹ Stokes, *The Jazz Scene*, 61.

²²² Giddins og DeVeaux, *Jazz*, 159; Tanner, Megill og Gerow, *Jazz*, 136.

²²³ Sudhalter, *Lost Chords*, 139.

ham som han gjorde enorm furore med.²²⁴ Vi har imidlertid ikke Tatum sine egne ord for dette. *The New Grove Dictionary of Jazz* opplyser at «Tatum acknowledged Fats Waller as his primary inspiration, with the popular radio pianist Lee Sims, whose interpretations contained many interesting harmonies, as an important secondary influence.»²²⁵ Waller er riktignok komponisten av «Whiteman Stomp», men som vi har sett, var denne en slags spøk fra hans side, og platene han gjør under eget navn viser ikke tilsvarende progressivt materiale. Dette forbildet alene ville ikke være nok til å forklare det harmoniske språket Tatum fremviser på sine plater. Novelty-pianisten Lee Sims fremstår derimot som en perfekt kilde til dette.

Som Tatum-biografen Lester James påpeker, forfølger Sims' stykker samme ideer som «In A Mist».²²⁶ Han går imidlertid lenger enn Beiderbecke i å krysse linjene mellom forskjellige genrer. På hans «Talking to the Moon» fra 1926 kan man høre ham bevege seg lekent mellom dramatiske passasjer i klassisk konsertpianistmaner til rendyrket jazz. Dette er et spenn også Tatum utforsker i sine svært frie fantasier over populærmelodier og i noen tilfeller klassiske svisker, slik som Dvoraks «Humoresque».

Tatum gjør alt futuristene gjør. Han har de utvidede klangene, substitusjonene, alterasjonene og parallellføringene, og det er hos ham enda mer av dette enn man har sett før. Han deler deres forkjærlighet for skiftende teksturer, de typiske bassfigurene som går jevnt hos Waller, får sjelden fortsette uavbrutt i mer enn noen takter av gangen hos Tatum. Alle disse trekkene kan sees som en arv fra Lee Sims.

Lester James påpeker at både Sims og Tatum har en orkestral tenkning i spillet sitt.²²⁷ Man kan si at Tatum sine bruk av dramatikk og monumentalitet setter ham i kontakt med Whitemans symfoniske konsertjazz, som Sims også er en bidragsyter til. Eksempelvis blir hans tonedikt «Blythewood» fremført av London Symphony Orchestra i en orkestrasjon av Whitemans sjefsarrangør, Ferde Grofé, som også orkestrerte originalutgaven av «Rhapsody in Blue».²²⁸ Tatum selv er en eksponent Whitemans «jazzing the classics»-ide, gjennom innspillinger som allerede nevnte «Humoresque».

²²⁴ Lester, *Too Marvelous for Words*, 79

²²⁵ Howlet og Robinson, «Tatum, Art(hur)»

²²⁶ Ibid., 125.

²²⁷ Lester, *Too Marvellous for Words*, 125.

²²⁸ Ibid.

Tanner, Megill og Gerow, skriver i sin lærebok at «Tatum was instrumental in bringing advanced harmonies into Jazz».²²⁹ I denne sammenheng er han i en rekke kilder oppgitt som en forbilde for Charlie Parker. Parker-biografen Charlie Woideck mener imidlertid dette er en fri tolkning. Saksofonisten skal selv aldri ha oppgitt Tatum som en innflytelse. Han skriver likevel: «Given [...] Parker's acute listening and retention skills, Art Tatum is a very likely direct influence upon the young Charlie Parker.»²³⁰ Dette er et viktig poeng; at uten å nødvendigvis være en direkte kilde for be-bop-erne, så holder Tatum, Ellington og Young futuristenes ideer synlig for dem, tvers gjennom trettitallet. Andre tilgjengelige kilder for dem er Whitemans fortsatte arbeid på den jazzsymfoniske fronten, med hans gjentatte «Experiment in American Music»-konserter. Dette danner et naturlig bakteppe for fremveksten av be-bopen og den senere cool-jazzen, som ikke er så nyskapende som de gjerne blir presentert som, men som dyrker ideer som har vært utprøvd i to decennier allerede. Slik fremveksten av be-bop skildres i jazzbøkene, kan man få inntrykk av at den oppstår nærmest ut av ingenting. Utover Tatum, finner lærebøkene lite å referere til, som kilder for pionerene av den nye stilen.

Tanner, Megill og Gerow skriver at «It is impossible (thankfully) to put Tatum in a stylistic category, but stride was certainly one of his favorites».²³¹ *Stride* er navnet på pianostilen Waller var en utøver av. Det er denne stilen som fremholdes som tjuetallets form for jazzklaver, i den offisielle jazzhistorien.²³² Ved å vise til stride-siden av Tatum, integreres han i denne historien. Det som ikke sies, er at Tatum er en blanding av sine to forbilder, Waller og Sims – en ofte likebyrdig miks av stride og novelty. Hele hans modernitet er konstituert i den siste halvdel av denne blandingen, og dette utgjør et viktig argument for denne genrens betydning for jazzens utvikling. Likefult nevner ingen av våre fire utvalgte lærebøker hverken Sims eller novelty-genren.

2.7 Oppsummering

Vi har nå sett at det finner sted en betydelig produksjon av jazz med progressive trekk på tjuetallet og at det finnes argumenter for å hevde at en rekke utøvere inngår i et progressivt jazzmiljø i New York. De har en cool stil, som representerer en alternativ linje til den mer

²²⁹ Tanner, Megill og Gerow, *Jazz*, 69.

²³⁰ Woideck, *Charlie Parker*, 15.

²³¹ Tanner, Megill og Gerow, *Jazz*, 69.

²³² Giddins og Deveaux, *Jazz*, 132-38; Gridley, *Jazz Styles*, 68. Tanner, Megill og Gerow, *Jazz*, 68.

blues- og swingorienterte jazzen i Chicago. Det kan observeres en rekke forbindelser fra dette miljøet til senere modernistiske jazzformer.

Futuristenes produksjon skjer i samsvar med idéer som er sentrale i samtiden, dvs. den filosofien rundt hva jazz er og hvordan jazz kan utvikles, som Whiteman, Osgood og Mendl formulerer i sine bøker. Vi ser også hvordan den futuristiske kammerjazzen og Whitemans symfoniske jazz smelter sammen i et kunstnerisk hele, i for eksempel Bill Challis' arrangementer. Man kan si at futuristene befinner seg sentralt innenfor rammene av periodens jazzestetikk, slik den er formulert i samtidige, skriftlige kilder. Louis Armstrongs New Orleans-jazz fremstår i denne konteksten som en eldre jazzform, som man var i ferd med å utvikle seg bort fra. Duke Ellington viderefører både Whitemans symfoniske format og den futuristiske filosofien.

Futuristenes produksjon skjer i et grenseland mellom det vi i dag kaller novelty og jazz. Flere av kunstnerne i miljøet er per i dag definert som noveltyartister. Andre, som ettertiden har definert som jazzmusikere, har også noveltykomposisjoner på merittlisten. Dette gjelder vel å merke også Duke Ellington. Noveltystilen kan sies å ha hatt en innflytelse på utviklingen av senere progressive jazzformer, både fordi den er en del av futurismen og på grunn av noveltypianisten Lee Sims' betydning for Art Tatum.

3 Jazzlitteraturens fremvekst

Som nevnt i innledningen er futurismen ikke beskrevet i den offisielle jazzhistorien, det vil si i korpuset av lærebøker som DeVeaux fremmer som grunnlag for å hevde eksistensen av en historisk konsensus. Det er vel å merke ikke annerledes utenfor dette korpuset; i jazzlitteraturen generelt er futurismen glemt. I dette tredje kapittelet skal vi granske hvordan den offisielle historien og jazzens kanon har tatt form, med tanke på å forklare hvordan et såpass synlig og presumtvt historisk vesentlig fenomen ikke har kommet med. Det vi vil få se, er en beretning om statusfall – ikke bare for de fleste av futuristene, men også for den symfoniske jazzen eller sweet-jazzen som sjanger og selve ideen som står så sentralt på tjuetallet; at det finnes sterke forbindelseslinjer mellom klassisk musikk og jazz, og at den klassiske musikken representerer en positiv påvirkning på jazzens utvikling. Bøkene til Whiteman, Osgood og Mendl, som vi ble kjent med i kapittelet om futuristenes filosofi, representerer et syn som snarlig kom til å vike for en ny tankegang rundt jazz. I granskningen av jazzlitteraturens fremvekst, har det vært overraskende og ubehagelig å observere, at ideer knyttet til rase er en stadig tilbakevendende og utslagsgivende faktor.

3.1 Le Jazz Hot

Det som kan sees som kimen til dagens jazzlitteratur vokser ikke frem i jazzens hjemland USA, men på den andre siden av Atlanteren, i Paris. Byen har siden første verdenskrig vært en frihavn for svarte jazzmusikere, som flykter fra amerikansk rasisme til bedre arbeidsforhold i Europa. Man kan trygt si at franskmennene oppdager jazzen og afroamerikaneren samtidig og disse blir tett assosiert med hverandre. Fargede musikere anses som eksotisk og genuin vare og får gjerne bedre lønnsbetingelser enn hvite kolleger.²³³ Det er også relevant, at franske skribenters kjennskap til den amerikanske jazzscenen baserer seg på grammofonplater, som, på grunn av plateselskapenes politikk rundt hvem som får spille inn hva, ikke gir et objektivt bilde. Paris er også i mellomkrigstiden sentrum for et fenomen har blitt kalt *Negrophilia*, en sterk fascinasjon for alt afrikansk, innebefattet afroamerikansk.²³⁴ I dette fenomenet inngår André Coueroy og André Schaeffners bok *Le Jazz* fra 1926, en

²³³ Jackson, *Making Jazz French*, 16-20.

²³⁴ Archer-Straw, *Negrophilia*. 9.

omfattende granskning av musikkformens afrikanske røtter. Osgood, Mendl og Whiteman og McBride gjør også rede for dette, men til skille fra dem setter franskmennene likhetstegn mellom svarte musikeres rasebetingede egenskaper og deres musikk. Følgelig kan det de kaller «le jazz nègre» ikke imiteres.²³⁵

I 1932 kommer Robert Goffins bok *Aux frontières du jazz* og to år senere Hugues Panassiés *Le jazz Hot*. Det er viktig å understreke at disse bøkene, som kan sees som et historisk startpunkt for dagens jazzhistorielitteratur, er rene musikkkritiske bøker. Begge forfatterne reflekterer ideene til Coueroy og Schaeffner, men forskjellen mellom dem er megetsigende. Goffin er 13 år eldre enn Panassié og har i motsetning til ham opplevd tjuetallet i voksen alder. Felles for de to, er at de kritiserer Whiteman og det de kaller kommersiell jazz.²³⁶ Mens Osgood og Mendl fokuserer på de mest berømte orkesterlederne, flyttes fokuset hos Goffin og Panassié over på de fremragende solistene, som i moderne jazzlitteratur.²³⁷ Armstrong utpekes som den virkelige «King of Jazz»,²³⁸ og begge mener god jazz må være «hot», men det er en vesentlig forskjell i hvordan begrepet brukes hos de to.

Hos Goffin betegner «hot» den improviserte soloen, som «frigjør seg fra melodilinjens». ²³⁹ Følgelig får alle våre futurister positiv omtale, siden de alle er dyktige improvisatorer. Ikke minst gjelder dette Jimmy Dorsey, som tildeles en avgjørende betydning for utviklingen av denne typen soloer.²⁴⁰ Panassié erklærer at Goffins definisjon må sees som utilstrekkelig og mener «hot» må sees på som en spesifikk spillestil. Han definerer denne gjennom en analytisk gjennomgang av forskjellene mellom jazz og klassisk musikk, hvor man ikke tillater vibrato verken i klarinetter, trompeter eller tromboner, mens man i jazzen finner kraftige vibratoer hos disse instrumentene. På samme måte setter han den klassiske musikkens blåserideal med bløte, crescendoende ansatser i motsetning til jazzens røffe, eksalterte ansatser.²⁴¹ Panassié innfører også et element i sin analyse, som skal bli sentralt i ettertidens definisjon av jazz;

²³⁵ Coueroy og Schaeffner, *Le Jazz*, 74.

²³⁶ Goffin, *Aux frontières du jazz*, 131; Panassié, *Le Jazz Hot*, 48.

²³⁷ På det tidspunktet Osgood og Mendls bøker skrives, er det nok ikke veldig tydelig for noen, hvilken rolle solistene kommer til å bety i jazzens utvikling. Panassié og Goffins bøker ser tilbake på et tidsrom hvor det har skjedd en revolusjon på denne fronten.

²³⁸ Goffin. *Aux Frontières du Jazz*, kolofonside.

²³⁹ « [...] qui abandonnent le thème mélodique [...] » Ibid., 87.

²⁴⁰ Ibid., 98.

²⁴¹ Panassié, *Le Jazz Hot*, 40.

swing. Han medgir at dette er vanskelig å definere, men insisterer på at det er noe man eller ikke har – og har man det ikke, så spiller man heller ikke ekte jazz.²⁴²

Stiltrekkene harde ansatser, stor vibrato og swing betegnes også hos Panassié som «negroide» (fransk: nègre) og man kan vel hevde at han i *Le Jazz Hot* bruker betegnelsen «Le style hot» synonymt med «le style nègre». Gjennom resten av boken blir musikere målt opp mot disse kriteriene. Det fremkommer at det egentlig bare er svarte musikere som produserer virkelig genuin hot-jazz, hvite musikere blir målt på hvor tett de klarer å legge seg opp til den svarte stilen. Selv om beundring for det afroamerikanske også er en faktor hos Goffin, hindrer det ham ikke i å ha en balanse mellom svarte og hvite artister som reflekterer den totale plateproduksjonen og jazzscenen i perioden. Hos Panassié begynner derimot nå en utsiling som gjør at andelen hvite musikere synker. Denne trenden vil kunne sees i jazzlitteraturens utvikling helt frem til femtitallet, hvor den moderne jazzkanonen virker etablert.

Ved å ha innført elementet swing og ved å gjøre «hot» til et spørsmål om stil, åpner Panassié i praksis for et angrep på det han kaller «den hvite skole.»²⁴³ Han ser ingen verdi i denne skolens egenart, men beskriver den snarere som et mislykket forsøk på å skape ekte jazz. En rekke trekk som hos futuristene kan ses i sammenheng med deres beundring for de franske impresjonistene, og som uttrykk for bevisste valg, blir hos Panassié kun definert i form av mangler hos dem. I denne forbindelse går han til et særlig massivt angrep på Red Nichols, som han ser på som en av de mest rendyrkede representanter for den hvite skole.

[...] some white musicians [...] set themselves up to create a more musical and more refined sort of hot variation than that the Negroes had produced. The most important of these musicians was the trumpeter, «Red Nichols». He created a fad for variations so complicated and so puerile that they had almost nothing in common with the Negro style. ²⁴⁴

Panassié har hyppig blitt anklaget for å ha en primitivistisk tankegang, for å observere svarte musikere gjennom idéen om *le sauvage noble*, «den edle villmannen», det genuine naturmennesket som ikke er korrumpert av den kunstige, vestlige kulturen.²⁴⁵ Vi kan se dette i

²⁴² Panassié, *Le Jazz Hot*, 28-29.

²⁴³ Panassié, *Hot Jazz*, 48.

²⁴⁴ Ibid., 28.

²⁴⁵ Perchard, *Tradition, modernity and the supernatural swing*, 26.

sitatet over, hvor det forfinede, komplekse, ja til og med «mer musikalske» beskrives som noe negativt, som kan ødelegge den genuine, svarte jazzen.

Medfarten Nichols får hos Panassié, kan sies å være begynnelsen på en omfattende bølge av Nichols-mobbing. Sudhalter skriver:

*Yet no other major jazz figure, no body of work, has been more consistently and arbitrarily disparaged than that of Red Nichols. Ordinarily, differences in past critical assessment do not belong to the process of serious evaluation: different ears, after all, hear different things, and judgment proceeds from wide assumptions and criteria. But the case of Nichols is unique, in that the vilification has taken on a life of its own, tainting all judgment.*²⁴⁶

Til tross for at anklagene Panassié retter mot Nichols også kan rettes mot Beiderbecke, møtes sistnevnte i boken med velvilje. Beiderbecke skal imidlertid heller ikke, etter hvert som årene går, få beholde sin status hos Panassié. Det er i denne sammenheng interessant å observere forklaringsmodellene som brukes i 1934. For å integrere ham i det gode lag, ser Panassié tydeligvis seg nødt til å få mannen knyttet opp til «le style nègre». Siden Beiderbecke har alle trekkene Panassié kritiserer den hvite skole for, virker det naturligvis søkt når han skriver:

*[...]he was the first white musician who openly adopted the Negro style. His role was, then, decisive in hot jazz. Thanks to him, the other talented white musicians were led to the true hot style - to that style in which Louis Armstrong and other Negro musicians work.*²⁴⁷

Litt senere innrømmer han, derimot: «Bix never played in Negro style in the literal sense; but he played according to the real spirit of the Negro style».²⁴⁸

3.2 Swing That Music

Panassiés tenkning møter motstand fra overraskende hold. Både han og Goffin definerer Louis Armstrong som den største av alle jazzmusikere. Armstrong selv skriver en kort introduksjon til Panassiés bok, som er med allerede i den franske førsteutgaven, fra 1934. Han skriver avslutningsvis at han håper publikum vil ha like stor glede av å lese boken som han

²⁴⁶ Sudhalter, *Lost Chords*, 134.

²⁴⁷ Panassié, *Hot Jazz*, 65.

²⁴⁸ Ibid., 66.

selv har hatt.²⁴⁹ Man må altså anta at Armstrong, til tross for at boken var på fransk, hadde gjort seg kjent med innholdet i den. Han har kun godord å ytre om Panassié i dette forordet og han går aldri åpent ut mot mannen. Likefullt er det oppsiktsvekkende i hvilken grad Armstrongs ideer skiller seg fra Panassiés, i selvbiografien *Swing That Music*, fra 1936.

Dette er kanskje den eneste fargeblinde boken om jazz, noensinne. Armstrong bruker aldri begreper som «negro style». Fargede og hvite musikere roses om hverandre uten å opplyse leseren om deres hudfarge. Et unntak gjøres for Mariann Anderson, «our fine colored concert singer».²⁵⁰ Ikke bare endrer det ikke nøytraliteten i Armstrongs presentasjon av jazz, men poenget ved at en farget musiker vinner frem som klassisk solist bryter med stereotypiene man finner rundt svarte musikere, hos eksempelvis Panassié. Man kan som sagt se et *sauvage noble*-bilde hos Panassié, som Armstrong kan ha følt seg uvel i.²⁵¹

Armstrong fremstår også i opposisjon til slike ideer, når han forteller at han gjennom seks måneder med daglige leksjoner innføres i notelesning og fraseringsteknikk av en hornist.²⁵² Han poengterer at hans kone, Lillian Hardin, hadde musikkteoretisk utdanning fra et universitet og hun var kontinuerlig i ferd med å utvide sin horisont på dette feltet. Sammen øver de ofte på klassisk musikk og de tråler musikkforretninger på jakt etter mer slikt repertoar. Han lærer seg å transponere melodistemmene på hennes klavernoter. Som en forlengelse av dette arbeidet, tar de av og til oppdrag i kirker.²⁵³ Armstrong poengterer, som et ekko av Whiteman, at jazzen startet som en enkel og røff form for musikk, og skriver videre:

*[...]it is very true that the swing music we have today is far more refined and subtle and more highly developed as an art because the swing men who learned to read and understand classical music have brought classical influences into it. I think that may be said to be the real difference between the original New Orleans «jazz» and the swing music of today. And in taking in the classical influence, real jazz has gained and not lost [...]*²⁵⁴

Utvilsomt ser Armstrong seg selv som en del av dette bildet. Det er i denne sammenhengen interessant at det finnes flere referanser til italiensk opera i boken, en genre han skal ha vært

²⁴⁹ Panassié, *Le Jazz Hot*, 13.

²⁵⁰ Armstrong, *Swing That Music*, 113.

²⁵¹ Perchard, «Tradition, modernity and the supernatural swing», 25.

²⁵² Armstrong, *Swing That Music*, 47-48.

²⁵³ Ibid., 71.

²⁵⁴ Ibid., 76.

svært opptatt av, og som man ofte kan høre sitater fra i hans soloer.²⁵⁵ En alternativ måte å beskrive forskjellen på ham og Beiderbecke er gjennom deres klassiske forbilder. Armstrong er harmonisk tradisjonell, men har integrert operaens *bravura* i sitt solospill, mens Beiderbecke bruker impresjonistenes timide, melodiske språk og avanserte harmonikk.

I forordet til gjenutgivelsen av *Swing That Music* fra 1993, kommenter jazzkritikeren Dan Morgenstern at Armstrongs «emphasis on the so-called ‘Dixieland-Five’, seems, shall we say, politically incorrect.»²⁵⁶ Ensemblet det siktes til er The Original Dixieland Jazz Band.

Armstrong skriver, som nevnt i innledningen, at dette bandet var det beste i New Orleans, og at de hadde en helt ny og egen stil som ble kopiert av alle andre i byen.²⁵⁷ Presumtivt skulle dette kunne bety en høyere status for disse hvite musikerne i den offisielle jazzhistorien, men det har allment vært antatt at boken ble skrevet av en skyggeforfatter. Morgenstern støtter denne ideen.²⁵⁸ Armstrong selv, som var kjent for å være flittig med skrivemaskinen, avviste disse spekulasjonene i et radiointervju i 1955: «every single word of it was my own».²⁵⁹

3.3 Moldy figs and Modernist

Fra 1938 og fremover ser man etableringen av en omfangsrik jazzlitteratur i USA. Det ideologiske landskapet som omgir denne produksjonen kan forstås gjennom Bernard Gendrons artikkel «Moldy Figs and Modernists». I denne analyseres en debatt mellom tilhengere av dixieland, «Moldy Figs», og tilhengere av swing, «Modernists», i musikkpressen, i perioden 1942-46. Han beskriver noen eksterne faktorer, som den musikalske estetikken ikke kan sees uavhengig av:

The new aesthetic discourses, by no means pure, were laced with the idioms of commerce, politics, [genre]²⁶⁰ and race. These idioms must be treated as integral to the newly emerging jazz aesthetic, rather than as mere intrusions or add-ons. Any attempt to extirpate them, in order to reveal the "pure" jazz aesthetic of that period, would leave us only with a uselessly inchoate and abstract residue, shorn of any historical specificity.²⁶¹

²⁵⁵ Berrett, «Louis Armstrong and Opera».

²⁵⁶ Armstrong, *Swing That Music*, ix.

²⁵⁷ Ibid., 11-13.

²⁵⁸ Ibid., x.

²⁵⁹ Brothers, *Louis Armstrong, in His Own Words*, x.

²⁶⁰ «Genre» er feilstavet «Gender» i artikkelen, som ikke omtaler kjønnsperspektiver.

²⁶¹ Gendron, «Moldy Figs and Modernists», 34.

«Commerce» handler om dixielandfløyens anklager mot swingen for å være forflatet av kommersielle hensyn. «Politics» viser til at *moldy figs*-gruppen ofte uttrykker marxistiske ideer, og avskyen for kapitalen og den kommersielle jazzten henger sammen. «Genre» handler om at foregår en debatt om selve jazzbegrepet, som *the moldy figs* ønsker å reservere for den kollektivt improviserte, småbandjazzten de sverger til. «The issue of race», påpeker Gendron, «constantly surfaced in jazz writing during the 1940s».²⁶² Allerede i 1933 skriver Charles Edward Smith, som skulle bli sentral i *moldy figs*-miljøet, en artikkel i kommunistavisen *The Daily Worker*, hvor gruppens ideverden kommer til syne. Han hevder at jazz, som den siste i en suksessjon av afroamerikanske kultuttrykk, «[...] has its roots in the oppressive measures of southern plantation owners against the Negro masses.» Deretter smelter alle de nevnte ideologiske elementene sammen til et hele:

*The hot element in jazz [...] has its basis in the class struggle. Hot jazz aims to be genuinely the folk expression of a people. Drugged with the poison of popular music and with the virulent poison of the capitalist propaganda machine, prejudices are imposed upon the masses.... That which is in reality shallow, cheap and sensational-symphonic jazz, so-called semi-classical music-is often-times mistaken for the real thing.*²⁶³

Jazz sees her som folkemusikk – et uttrykk som brukes hyppig i bøkene fra denne perioden – som stemmen til en undertrykket gruppe i samfunnet. Det er en betydelig kontakt mellom medlemmer av *moldy figs*-kretsen og folkemusikkforskningsmiljøet. En synlig arv fra dette, er den rollen pianisten Jelly Roll Morton har i den offisielle jazzhistorien. Morton dukker opp hos folkemusikkforskeren Alan Lomax i 1938 og sier han ønsker å «korrigere jazzhistorien».²⁶⁴ Det er verdt å merke seg, at frem til dette tidspunktet, har ingen jazzlitterære kilder nevnt denne pianisten. Verken Goffin, Panassié eller Armstrong skriver noe om ham. Gjennom lange intervjuer gjør Morton nøye rede for jazzens tidlige historie, som han gir seg selv helt avgjørende roller i. Senere forskning har vist at han forlot New Orleans – jazzens fødeby – som tenåring, uten tilstrekkelig erfaring til å ha kunnet utøve den innflytelsen han hevder.²⁶⁵ Historiene hans er utvilsomt skrøner, men fortsetter å sirkulere som sannheter i deler av jazzlitteraturen. Hans musikk er på tjuetallet stilistisk ganske arkaisk, og det er derfor vanskelig å skulle si at han hadde en betydelig innflytelse på jazzens utvikling – særlig i

²⁶² Berrett, *Louis Armstrong and Paul Whiteman*, 107.

²⁶³ Ibid. Ellipser som satt inn av forfatteren.

²⁶⁴ Raeburn, *New Orleans Style and the Writing of American Jazz History*, 90.

²⁶⁵ Charters, *A Trumpet Around the Corner*, 127.

perioden 1926-1929, som både er tidsrommet hvor futurismen finner sted og hvor Mortons mest omtalte plater spilles inn. Gammeldags stil var derimot ikke til hinder i møtet med *the moldy figs*, som så dette som autentisk, opprinnelig jazz. De ga ham en sentral plass i sine historiske fremstillinger, som har han beholdt siden. Han er vektlagt i alle våre fire lærebøker.²⁶⁶

Mens man villig tildeler Morton betydning for jazzens utvikling, er det ingen som tar til etterretning det Armstrong skrev om Nick LaRocca og The Original Dixieland Jazz Band. Som en reaksjon på artikler i musikkpressen som beskriver jazzen som en svart musikkform, skriver LaRocca selv et innlegg hvor han hevder at det var han og orkesteret hans som fant opp jazzen.²⁶⁷ LaRocca mener hans orkester spilte jazz, mens det man hadde før var ragtime. Armstrong setter ikke et slikt skille. Han mener faktisk at jazz og ragtime bare er to navn på det som grunnleggende sett er det samme fenomenet.²⁶⁸ Det er likevel ikke til å komme bort fra, at han skjenker LaRocca en betydning som stilskaper som ikke kan finnes igjen i dagens lærebøker.

I vårt lærebokutvalg gir Giddins og DeVeaux, samt Opsahl, positiv omtale av Original Dixieland Jazz Band, men de beskriver dem ikke som stilskapere.²⁶⁹ Som nevnt i innledningen, analyserer Gridley LaRoccas plater som ikke helt autentisk jazz.²⁷⁰ Tanner, Megill og Gerow skriver at «The band consisted of a group of young white musicians who listened very intently to and absorbed what the black bands in the New Orleans were playing. They copied these bands until their own style began to develop.»²⁷¹ Det gis referanse til tre forskjellige kilder, for denne opplysningen. Ingen av dem er boken *The Story of the Original Dixieland Jazz Band*, som ble skrevet i samarbeid med LaRocca. I denne påstår han egentlig ikke å ha funnet opp alt ved jazzen selv, men han tar æren for å ha innført den gjennomførte polyfonien man kan høre på bandets plater. Inspirasjonen til å gjøre dette oppgir han å ha fått fra besøk i operaen, hvor han lar seg bergta av partier der flere sangere synger hver sine

²⁶⁶ Giddins og DeVeaux, *Jazz*, 92-100; Gridley, *Jazz Styles*, 68; Opsahl, *En fortelling om jazz*, 49-51; Tanner, Megill og Gerow, *Jazz*, 64-66.

²⁶⁷ Sandke, *Where The Dark and the Light Folks Meet*, 25.

²⁶⁸ Gendron, «Moldy Figs and Modernists», 35.

²⁶⁹ Giddins og DeVeaux, *Jazz*, 88-92.

²⁷⁰ Gridley, *Jazz Styles*, 64.

²⁷¹ Tanner, Megill og Gerow, *Jazz*, 90.

individuelle stemmer.²⁷² Det ironiske ved dette er at polyfoni er nettopp det kriteriet *moldy figs*-kretsen krever for å kalle noe ekte jazz. De – og alle andre etter dem – beskriver dette som en overlevering fra Afrika, men polyfoni er naturligvis like mye et europeisk fenomen. En av LaRoccas argeste opponenter i musikkpressen – som faktisk ikke tilhører *moldy figs*-kretsen, men swingtilhengerne – innrømmer i etterkant av debatten i et brev til ham: «I do think that you failed to give colored musicians a break; and that is why I exaggerated the other extreme, since the public is inclined to believe you and musicians of your opinion.»²⁷³

Selv om purisme er et gjennomgående trekk hos medlemmene av *moldy figs*-kretsen, er det forskjell i hvordan det gir seg utslag i bøkene deres. I *Jazzmen* fra 1939, av ovennevnte Smith og Fredric Ramsey Jr., er det funnet plass til et kapittel med positiv omtale av Red Nichols og hans krets.²⁷⁴ I *Shining Trumpets*, av den særdeles puristiske Rudi Blesh, får disse musikerne bare kritikk. Selv Beiderbeckes tidligste og mest tradisjonelle småbandplater, tilfredsstiller ikke forfatterens krav til genuin dixielandjazz.²⁷⁵ Det er også verdt å merke seg, at en rekke musikere som tidligere i oppgaven ble beskrevet som en bro fra futurismen til be-bop og cool-jazz – Art Tatum, Duke Ellington, Teddy Wilson og Billie Holiday – ikke bare plasseres utenfor jazzbegrepet, men omtales av Blesh med stor forakt.²⁷⁶ Som for å styre unna debatten, slutter Ellington i 1943 bevisst å bruke ordet jazz i tilknytning til orkesterets musikk.²⁷⁷ Alle disse artistene har i dag en urokkelig plass i jazzens panteon, men det kan være greit å huske at de har blitt utsatt for denne typen kritikk, når man ser på hvordan de er integrert i den offisielle jazzhistorien.

Blesh gir sammen med Harriet Janis også ut boken «They All Played Ragtime» i 1950, som regnes som det første, vektige forskningsarbeidet på denne forgjengeren til Jazzen. Også ragtime blir her behandlet som en form for svart folkemusikk. På dette grunnlaget går forfatteren vel å merke også til angrep på de hvite novelty-pianistene, som anklages for å ha korrumpert den rene, svarte ragtimen.²⁷⁸

²⁷² Brunn, *The Story of The Original Dixieland Jazz Band*, 34.

²⁷³ Sandke, *Where The Dark and the Light Folks Meet*, 25.

²⁷⁴ Ferguson, «The Five Pennies», 221-244.

²⁷⁵ Blesh, *Shining Trumpets*, 228

²⁷⁶ Ibid.; 143 (Holiday), 320-21 (Tatum, Wilson og Ellington).

²⁷⁷ Cooke, «Jazz Among the Classics and the Case of Duke Ellington», 153.

²⁷⁸ Blesh og Janis, *They All Played Ragtime*, 224.

Man skal være bevisst på at det hovedsakelig er medlemmer av *moldy figs*-kretsen som står for det omfattende arbeidet med å samle inn og organisere dataene som danner fundamentet for etableringen av den offisielle jazzhistorien.²⁷⁹ Det sier seg selv, at deres aversjon for det skolerte og moderne, må ha gitt et fenomen som futurismen dårlige vilkår for å bli dokumentert. I et bestemt tilfelle kan man også helt konkret se hvordan dette skjer. Panassié føyer seg til gruppen av *moldy figs*, med *The Real Jazz* i 1942, hvor han i likhet med dem beklager den utviklingen swingen representerer.²⁸⁰ I forordet skriver han at lesere av hans forrige bok vil kunne bli overrasket over at han har ombestemt seg med hensyn til så mange musikeres kvalitet. Som et ekko av Coeuroy og Schaeffner forklarer han dette med sin rases begrensing: «Since jazz is a music created by the black race, it is very difficult and, in fact, almost impossible for a white man to get to the heart of it at first shot.»²⁸¹

Som vi så tidligere, mente Panassié i 1934 at Beiderbecke spilte «according to the real spirit of the Negro style».²⁸² I *The Real Jazz*, i 1942, blir dette endret til: «[...] Beiderbecke [...] was never able to assimilate the spirit of the Negro musicians which is the only real jazz spirit».²⁸³ Så lenge Beiderbecke er inne i varmen hos Panassié, flettes han inn i Panassiés estetiske system. I det kornettisten skyves ut i kulden, påpeker Panassié derimot det han ikke observerte i første omgang.

*He recorded a solo of is own composition In a Mist which had a fine and original quality. However, his other piano compositions were much less fortunate. Such numbers as Flashes and Candlelight are too reminiscent of Debussy and reveal therein one the influences which involuntarily separated Bix from the Negro spirit.*²⁸⁴

Panassié har imidlertid faktisk kommentert dette før. Allerede i 1930 skriver han en artikkel til tidsskriftet *La Revue Musicale*, med samme tittel som sin første bok; «Le Jazz Hot». Her formulerer han allerede de fleste ideene han senere vil fylle sin bok med. Det er imidlertid noen betydningsfulle forskjeller, med tanke på futurismen. Mens Beiderbecke i 1942 fremstilles som et offer («involuntarily separated») for den klassiske musikkens negative påvirkning, skryter Panassié i 1930 av det faktum at han bruker «harmonier kjente hos

²⁷⁹ Raeburn, *New Orleans Style and the Writing of Jazz History*.

²⁸⁰ Panassié, *The Real Jazz*, 57-65.

²⁸¹ Ibid., vii.

²⁸² Panassié, *Hot Jazz*, 66.

²⁸³ Panassié, *The Real Jazz*, 81.

²⁸⁴ Ibid., 82.

Ravel», samt at komposisjonen «skaper en sinnstilstand som minner om Poulencs verk *Mouvements Perpétuels*.»²⁸⁵ Panassié trekker også paralleller mellom barokkmusikk og hot-jazzen, i et forsvar mot den sistes kritikere, hvilket er type argumentasjon man også finner hos Whiteman og hans støttespillere.²⁸⁶

Panassié var bare 18 år, da han skrev denne artikkelen. Utvilsomt hadde han ikke hatt tid til å utvikle det estetiske systemet vi ser ham bruke i boken fire år senere, fremdeles bare 22 år gammel. 30 år gammel, i 1942, har han naturlig nok utviklet seg videre. Hans skifte av meninger er imidlertid det som gir en sjelden anledning til å observere en indikasjon på at utelatelsen av futurismen fra jazzlitteraturen er et bevisst valg.

Også Frankie Trumbauer, som får ensidig god omtale i 1934, mister status i 1942. Panassié skriver at han har vakre idéer, men innvender at han ikke svinger som de store, svarte altsaksofonistene.²⁸⁷ Miff Mole blir kun omtalt som en person som har utgjort en negativ stilistisk innflytelse på andre trombonister, mens Nichols ikke nevnes i det hele tatt.²⁸⁸

I 1956 kommer Marshall Stearns *The Story of Jazz* ut. I Kenneth E. Proutys artikkel om læreboklitteraturens fremvekst, som ble sitert i oppgavens innledning, beskrives denne boken som «*arguably the first attempt to create a unified, coherent jazz narrative that tied together the different stylistic trends which had emerged to that point*».²⁸⁹ Den er også et endelig skritt vekk fra det musikkritiske og debatterende formatet, som har preget bøker om jazz frem til dette tidspunktet.

Stearns befant seg på swing-siden i debatten på førtitallet. Han ønsker selv swingen som en del av jazzbegrepet og hans aksept av senere jazzformer kan sees i sammenheng med det. Likevel ser man at et av puristenes ønsker blir innvilget hos Stearns; Nichols-kretsen – med dens tørre, intellektuelle, futuristiske jazz – forsvinner ut av jazzhistorien. Frem til dette tidspunktet har så godt som alle bøker om jazz forholdt seg til denne gruppen, selv om det ofte har vært i form av kritikk. Det er først nå man ser at disse musikerne ignoreres.

²⁸⁵ «[...] des harmonies familières à Maurice Ravel.» / «Elle synthétise à merveille un état d'âme, un peu comme les *Mouvements perpétuels* de Francis Poulenc.» Panassié, «Le Jazz Hot» (1930), 490.

²⁸⁶ Ibid., 493.

²⁸⁷ Panassie, *The Real Jazz*, 111.

²⁸⁸ Ibid., 91-92 (Mole), 66-88 (Nichols, ikke nevnt i kapittelet «The Trumpets»)

²⁸⁹ Prouty, «Toward Jazz's 'Official' History», 21.

Gunther Schuller, som ble sitert tidligere angående Nichols-kretsens presise gruppespill, nevner faktisk heller ikke disse musikerne i det første bindet av sin jazzhistorie, *Early Jazz*, hvor de kronologisk hadde hørt hjemme. Dette kompenserer han for i bind II, *The Swing Era*:

*Unfortunately I neglected to mention the various Red Nichols groups in Early Jazz, a fact of which I was rather pointedly apprised by countless admirers of traditional jazz. By way of some amends (although the best work of the Five Pennies, Charleston Chasers, Arkansas Travelers et al. lies outside the time period covered in this volume), I have no hesitancy in suggesting that these groups at their best constituted one of the glories of late 1920s' jazz, and that their recordings—some two to three hundred of them—exerted a tremendous influence in their day, much as the Casa Loma Orchestra did a few years later in the orchestral realm, and aroused as much excitement, especially among musicians as the Goodman Trio and Quartet did in 1935 and the Miles Davis Quintet in 1955-56.*²⁹⁰

Man kan lure på hva som hindret ham i å nevne Nichols-kretsen i første omgang, når han ser den som såpass betydningsfull. Spørsmålet er spesielt betimelig i Schullers tilfelle, siden han selv er en komponist av verker innenfor det han kaller *third stream*, som sonderer grenselandet mellom klassisk og jazz.²⁹¹ Han skulle ha spesielt gode forutsetninger for å observere og fatte interesse for futuristenes eksperimentering. Idet *Early Jazz* utkommer, er imidlertid utelatelsen av Nichols en del av en etablert, akademisk tradisjon.

Stearns underviser i jazzhistorie ved amerikanske universiteter på femtitallet. Selv om swing og New Orleans-tilhengerne ligger i konflikt med hverandre på førtitallet, er det visse trekk som forener dem. Riktignok yndet de venstreradikale New Orleans-puristene å finne anledninger til å kalle swingtilhengerne fascister, men begge sider konkurrerer om å gjøre seg til det beste talerøret for svartes rettigheter.²⁹² Stearns er faktisk den tidligere nevnte mannen som innrømmer i et brev til LaRocca at han «exaggerated the other extreme», for å gi svarte en plass i jazzhistorien.²⁹³ På femtitallet ser man fremveksten av den amerikanske borgerrettighetsbevegelsen, og denne er blitt beskrevet som en faktor som påvirket jazzlitteraturen ytterligere i retning av å favorisere svarte musikere.²⁹⁴ Stearns fremstår som en del av dette bildet, i følgende beskrivelse av hans undervisning:

²⁹⁰ Schuller, *The Swing Era*, 807.

²⁹¹ Schuller og Greenland, «Third Stream».

²⁹² Gendron, «Moldy Figs and Modernists», 147.

²⁹³ Sandke, *Where The Dark and the Light Folks Meet*, 25.

²⁹⁴ Berrett, *Louis Armstrong and Paul Whiteman*, 204.

Stearns emphasized jazz's «Negro Origins» and scheduled guest lectures by Ralph Ellison, Charlie Parker, and other African American musicians and jazz experts who helped Stearns demonstrate that «the Negro people and the music they created cannot be separated.»²⁹⁵

Nichols-gruppen faller naturligvis på siden av et slikt bilde. En annen ting er at den hvite Chicago-kretsen nok fremstår som viktigere for Stearns, på grunn av disse musikernes betydning for utviklingen av swingen, som han er en tilhenger av. Stearns nevner i boken kun Nichols i den ene passasjen som ble sitert på slutten av forrige kapittel, hvor det poengteres at platene hans begynte å svinge mer, når Chicago-musikerne begynner å jobbe for ham. La oss ta en titt på dette sitatet igjen:

In 1929, he switched from Miff Mole to Jack Teagarden, from Arthur Schutt to Joe Sullivan, and from Fud Livingston to Benny Goodman. White musicians objected at the time to a change from «white» to «colored» jazz styles, although today it sounds as if the Nichols bands began to swing a little more as a result.²⁹⁶

En analyse av forskjellen mellom de to byene, som kan vi kan lese inn i Stearns-sitatet over, er at utviklingen av jazzen i Chicago påvirkes av tilstedeværelsen av Louis Armstrong og andre, innflytelsesrike svarte musikere fra New Orleans. Dette er i samsvar med til hvordan Chicagoscenen beskrives i den offisielle jazzhistorien. Vi kan forstå Stearns slik, at den «svarte» innflytelsen kommer til New York først på slutten av tyvetallet, blant annet i form av musikerne Nichols nå engasjerer.

Dette betyr til gjengjeld, at New York representerer en mer uavbrutt utvikling i kjølvannet til The Original Dixieland Jazz Band, som starter jazzbølgen der i 1917. En slik analyse støttes av hvordan både Beiderbecke og Nichols har LaRocca som et tidlig forbilde, og Miff Mole starter sin karriere i det tett assosierte The Original Memphis Five. Beiderbeckes første plater regnes faktisk til Chicago-stilen.²⁹⁷ Dette er imidlertid et spor han kommer til å bevege seg vekk fra. Gjennom årene blir han mer lyrisk, mer orientert mot progressiv harmonikk og mindre fokusert på blues og rytmisk driv. Han er definitivt en New York-musiker all den tid han er i New York. I tillegg må det sies at innflytelsen fra LaRocca er hørbar gjennom hele hans karriere, også på de aller første platene. Som nevnte allerede, kan forskjellene på

²⁹⁵ Gennari, *Blowin' Hot and Cool*, 147.

²⁹⁶ Stearns, *The Story of Jazz*,

²⁹⁷ Tanner, Megill, Gerow, *Jazz*, 103.

Armstrong og Beiderbecke, som representerer to stilistiske ytterpunkter i tjuetallets jazz, like gjerne kan beskrives som forskjellene mellom deres forbilder, King Oliver og Nick LaRocca. Den offisielle jazzhistorien forholder seg kun til den ene delen av dette bildet. Den beskriver en Chicago-stil, men sier ikke noe om et alternativt spor i New York. Ved å fokusere på de svarte artistene, og se på Beiderbecke som en musiker med røtter i Chicago-stilen, slipper man det. LaRocca-sporet er også noe man ikke trenger å fokusere på, siden han bare er en kopi av den egentlige, svarte jazzen i New Orleans. I Stearns bok er det et mønster, at hver gang The Original Dixieland Jazz Band nevnes, følger det med kommentarer som plasserer dem i en slik ramme.²⁹⁸

Med Stearns jazzhistoriebok er jazzkanonen etablert slik vi kjenner den i dag. Prouty mener denne boken danner fundamentet for senere jazzhistorielitteratur.²⁹⁹ Det neste verket Prouty kommenterer i sin artikkel om den offisielle jazzhistoriens fremvekst, er Paul Tanners *A Study of Jazz*, som han mener er den første læreboken for bruk i skoleverket.³⁰⁰ Den finnes i en revidert utgave i vårt lærebokutvalg, signert Tanner, Megill og Gerow.

3.4 Jazz Preservation Act

Kanonen som dagens jazzhistorielærebøker fremsetter for tjuetallets del er fremdeles i samsvar med *oldy fgs*-estetikken. La oss plukke frem igjen en del av bakteppet av sitater som ble presentert i innledningen. Der så vi Fairweather hevde:

*Quickly-assembled histories have portrayed the 1920s jazz decade as moving from the rolling thunder of King Oliver's Creole Jazz Band to the open-hearted climactic statements of royal Louis Armstrong's Hot Five and Seven (which established jazz once and for all as a soloist's medium), then onto the brawling birth of Chicago-style jazz [...]*³⁰¹

Det er den harmonisk mest tradisjonelle jazzen i epoken som settes i fokus i den offisielle jazzhistorien, og gjerne den jazzen som kan beskrives innenfor en folkløristisk ramme. Til tross for en betydelig utvikling i retning av nye formater og stiler i perioden, fokuserer man på artister fra jazzens fødeby New Orleans, som ikke beveger seg langt fra den opprinnelige musikkformen. Beskrivelsen passer artistene Fairweather utpeker – ikke minst Jelly Roll

²⁹⁸ Stearns, *The Story of Jazz*, 72,74,154-158, 161.

²⁹⁹ Prouty, «Towards Jazz's Official History», 22.

³⁰⁰ Ibid., 23.

³⁰¹ Fairweather, *The Jazz Modernists*, 2009, albumnotater, 8-9.

Morton. Er så dette utvalget kun en arv, uten rot i dagens jazzestetikk? Kan vi i så fall lett frigjøre oss fra denne arven og skrive jazzhistorien på nytt? Dessverre er det i moderne tid blitt klaget over det man hevder er institusjonaliseringen av en tilsvarende estetikk i USA.

I 1987 vedtas *Jazz Preservation Act* (JPA) i den amerikanske kongressen. Dette er en resolusjon som gir jazzen en beskyttelse som kulturarv. Ifølge en artikkel av Jeff Farley, har dette gjort jazzen til en av de mest subsidierte kunstformer i USA og medført et oppsving i popularitet for musikkformen, men han er kritisk til hvordan dette har skjedd.³⁰² Resolusjonen ble fremmet av et forbund av svarte kongressmedlemmer, dens ordlyd definerer jazz som en svart kunstform, og dette beskrives som en primær hensikt med forslaget.³⁰³ Dette har preget hvordan resolusjonen har blitt satt ut i livet og kritikken som har fulgt.

*Critics complained that publicly supported musicians and critics promoted a narrow definition of authentic jazz and a particular stance on the histories of race and discrimination in the industry, when these had been sources of disagreement, competition, and creativity since the release of the first jazz record in 1917.*³⁰⁴

Vi skal litt senere se på hvordan dette arter seg, i regissøren Ken Burns' ti episoders filmserie *Jazz*. Farley beskriver denne som «the political and musical product of years of government programs on jazz and a faithful representation of the definitions present in the JPA.»³⁰⁵ Med seertall anslått til intet mindre enn 23 millioner, må den utvilsomt være det mest slagkraftige mediet for formidling av jazzhistorien, noensinne. Som historisk rådgiver for Burns i forbindelse med filmen, finner vi trompetisten Wynton Marsalis, den kunstneriske lederen ved Jazz at Lincoln Center (JALC), og det han selv har utpekt som sine ideologiske mentorer, Albert Murray og Stanley Crouch. Lincoln-senteret er det ene av to institusjoner som har mottatt mesteparten av de økonomiske midlene som har fulgt i kjølvannet av JPA – samt det meste av kritikken.³⁰⁶

DeVeaux påpeker i vår bakteppeartikkel «Constructing the Jazz Tradition» at Murray, Crouch og Marsalis har blitt kalt «latter day moldy figs».³⁰⁷ Forskjellen til førtitallets *moldy figs* er at Marsalis-trioens jazzbegrep inkluderer flere typer jazz, ikke kun New Orleans-jazz. De bruker

³⁰² Farley, «Jazz as a Black American Art Form», 113-129.

³⁰³ Ibid., 125

³⁰⁴ Ibid., 119

³⁰⁵ Ibid., 128.

³⁰⁶ Ibid., 117

³⁰⁷ DeVeaux, «Constructing the Jazz Tradition», 527.

heller ikke, og man finner generelt ikke i dagens jazzhistoriebøker, folkemusikkbegrepet knyttet til jazz – man kan jo ikke beskrive for eksempel be-bop som folkemusikk. Imidlertid inntar elementene blues og swing en funksjon hos Murray, Crouch og Marsalis, som er helt parallell med den «folk» har for de opprinnelige *moldy figs*. En av trioens argeste kritikere, Scott Nicholson, ser Albert Murrays arbeid i *Stomping The Blues* fra 1973 som et fundament for gruppens estetikk. Han gir følgende analyse:

*[...] placing swing and blues at the heart of jazz's core values was a means of asserting personal and cultural identity because these elements were central to a period when Murray considered the music had not been «diluted» by outside influence, such as white musicians, whom, he asserted in Stomping the Blues, were «not native to the idiom [of jazz]» (Murray's italics) Assertions such as these (that Chubby Jackson, Miff Mole, Gene Krupa, Max Kaminsky, George Wettling, Bud Freeman, Marian McPartland, and Gerry Mulligan were «third line» musicians) appeared to be echoed by Stanley Crouch's dismissal of Gil Evans for writing «high level music» or Bill Evans for being «all Debussy».*³⁰⁸

Mens førtitallets *moldy figs* bruker folkemusikkbegrepet for å gjøre jazzen til de svartes stemme, bruker Murray blues og swing med samme hensikt. Disse to elementene er folkloristiske markører, for en uavbrutt, afroamerikansk tradisjon. De blir derfor nøkler til gjennomføringen av JPAs formål, om bevaringen av jazz som en svart kunstform. Samtidig ser man en *moldy figs*-aktig motvilje mot det polerte og klassiske, i kritikken av cooljazzmusikerne Gil og Bill Evans. Vektleggingen av blues og swing er også hendig for å opprettholde jazzkanonen slik den er blitt i dag, med de aller fleste hvite musikerne silt ut. Nicholson skriver om dette:

*A pantheon of jazz greats, a jazz canon, was created to exemplify black artistry and achievement, emphasizing Duke Ellington and Louis Armstrong, who Murray asserted, achieved their artistry through «swing» and, in particular, a «blues sensitivity».*³⁰⁹

Nettopp de to artistene nevnt over, har blitt tillagt sterkt vekt i Lincoln-senterets konsertprogram, samt også i filmen vi snart skal se nærmere på. Armstrong passer naturligvis perfekt innenfor Murrays estetikk. Ellington, den progressive komponisten av symfonisk jazz, er også en slags selverklært, afroamerikansk nasjonalromantiker.³¹⁰ Den typen folkloristiske elementer Murray ser etter er tydelig tilstede i Ellingtons musikk. Følgelig kan han beholde

³⁰⁸ Nicholson, *Is Jazz Dead*, 39

³⁰⁹ Ibid., 36.

³¹⁰ Magee, «Ellington's Afro-Modernist vision in the 1920s», 85.

sin status, selv om det er litt som å si at Griegs verk var den folkemusikken han hentet inspirasjon fra.

Imidlertid er kriteriene blues og swing ikke så brukbare på hele jazzhistorien. Til og med en så nøytral kilde som *The New Grove Dictionary of Jazz* påpeker at Lincoln-senterets kunstneriske og pedagogiske program: «[...]consistently focused on early jazz, swing, and bop, eschewing free jazz, fusion, and other later styles.»³¹¹ Som en refleksjon av dette vies ni episoder av Burns film perioden frem til 1961, mens de siste førte årene raskes over i løpet av den tiende og siste episoden. Nicholson viser til hyppige anklager om at jazzten forvaltes som en museumsgjenstand i USA.³¹² Utdannelsesinstitusjonene trener musikkstudenter innen eldre, etablerte stilarter, primært be-bop.³¹³ Yrkesmusikere vegrer seg for å bevege seg utenfor de aksepterte rammene, av redsel for å bli diskreditert i musikkpressen og miste jobbmuligheter.³¹⁴ Problemet er at aktører som Wynton Marsalis både dominerer jazzdebattene og sitter på pengesekken. Dette hindrer eksperimentering og nyskaping, mener Nicholson, som peker på Europa, og ikke minst Norge, som stedet der de mest interessante tingene har skjedd på jazzfronten i nyere tid.³¹⁵

Som en refleksjon av Farleys påstand om «a particular stance on the histories of race and discrimination», har Burns' film, *Jazz*, to temaer som forfølges med overraskende likeverdighet: det ene er naturligvis historien til jazzten som musikkform, det andre er utviklingen i svartes levekår i USA, rasismen de har blitt utsatt for og deres kamp for rettigheter. Budskapet Burns får frem, ved å klippe sammen utdrag av intervjuer og annet materiale, kan beskrives som en ganske intens propaganda for JPAs definisjon av jazz som en svart kunstform.

Som i dagens jazzhistorielærebøker er Beiderbecke den eneste av futuristene som vies oppmerksomhet i filmen, med Trumbauer så vidt synlig i bakgrunnen. De to dukker opp i filmens tredje del, «Our Language». Vi gis raskt et inntrykk av hva som menes med tittelen, når episoden åpner med et sitat av Rudolph Fisher, som var en av aktørene i «The Harlem Renaissance» – en kulturell og politisk oppblomstring blant intellektuelle, svarte amerikanere

³¹¹ Kennedy, «Jazz at Lincoln Center».

³¹² Nicholson, *Is Jazz Dead.*, 18-19.

³¹³ Ibid., 100.

³¹⁴ Ibid., 46-48.

³¹⁵ Ibid., 195-222.

i 1920-årene.³¹⁶ Med Louis Armstrongs tolkning av St. Louis Blues i bakgrunnen, hører vi Fishers beretning om hvordan han i en nattklubb observerer hvite mennesker boltre seg i motedanser med afroamerikansk opprinnelse. «*Maybe these Nordics at last have tuned in on our wave-length. Maybe they are at last learning to speak our language.*»³¹⁷ Deretter klippes det til en fleipete kommentar av Wynton Marsalis, om at dersom marsboere skulle komme til jorden, ville de umiddelbart lett etter noen som kunne spille blues for dem, og skutt alle som ikke kunne det. Slik settes stemningen for episoden. Subtelt kommuniseres en rollefordeling med svarte som skapere og hvite som kopister, samt et budskap om blues som noe helt essensielt. Senere i episoden får vi høre forfatteren Gerald Early ytre:

*If [...] black people hadn't achieved anything else on this earth but just the creation of blues, it would make them... it would still make black people a seminally important people in the creation of the modern world.*³¹⁸

Rett før Beiderbecke skal introduseres for seerne, får vi møte Gary Giddins, som sammen med Scott DeVeaux har skrevet en av bøkene i vårt lærebokutvalg. Han forklarer:

There were a lot of young white musicians around the country who were trying to play jazz. Some of them were very talented musicians – some of them were not, as usual – but most of them, certainly all the good ones, knew that the really great figures in the music were Black. And they would try to play like them. They heard Louis Armstrong, they heard Ethel Waters sing, or Bessie Smith, they heard Coleman Hawkins, they said, «wow, these guys are doing something with these instruments. I wanna play that music!» Bix Beiderbecke was the first of the White musicians who had unmistakable genius. And so, his importance to a lot of the white musicians was – «look! He proves it! He proves that we can play this music. It's possible for a white musician to make a real original contribution to jazz.»³¹⁹

Denne kommentaren er kun det første av flere grep, som tas i løpet av episoden, for å vise Beiderbecke som en beundrer av svarte musikere og formidler av svart jazz. Louis Armstrong beskrives som «the man he most admired»³²⁰, hvilket naturligvis står i kontrast til det vi tidligere så Trumbauer skrive om dette i sine memoarer. Perspektivet utvides når Marsalis fritt lever seg inn i hva kontakten mellom de to har betydd for Beiderbecke. Han ser for seg hvordan kornettisten må ha følt respekt og misunnelse ovenfor «the greatest musician in the

³¹⁶ Aberjahni, *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*, 114-115.

³¹⁷ Burns, *Jazz (3): Our Language*, 01:28

³¹⁸ Ibid., 20:02-20:16

³¹⁹ Ibid., 25:10 – 26:04.

³²⁰ Ibid., 1:30:30.

world», samtidig som samfunnet rundt ham fortalte ham at dette var dårlig musikk, spilt av «niggers», som han ikke burde høre på – «but you realize this is the most serious thing you've ever encountered in your life – and then you realize that you too are part of it. It's got to be exhilarating and terrifying at the same time – because to accept jazz music you would have to accept something about the humanity of the United States Negro.»³²¹ Senere klippes det over til forfatteren Margo Jefferson.³²² Hun beskriver Beiderbecke som et offer for segregasjonen på tjuetallets jazzscene. «*I'm thinking, my God, this poor man, he should have been playing with one of the black orchestras*», sier hun og utdyper: «*he was not allowed to play with musicians who were as good as, and in some cases better than he. That's what jazz musicians need.*»³²³ Dette utdypes så av Marsalis:

*Bix Beiderbecke's tragedy is an American tragedy. It's about the white man who understands how far our culture is and our society is from what it should be. And his music has given him a glimpse of what he is. And this is a man whose hearing is so deep into the meaning of this music, that it broke his heart.*³²⁴

Deretter følger en beskrivelse av hvordan den ulykksalige Beiderbecke lider en tidlig død på grunn av alkoholproblemer, og man levnes med inntrykk av at dette skyldes begrensningene det rasistiske, amerikanske samfunnet satte for ham.

Denne behandlingen av Beiderbecke gir god anledning til å rekapitulere oppgaven litt. Hos Giddins ser vi Panassiés påstand fra 1934 om at Bix er den som fanger opp de svartes stil og formidler den videre til andre hvite musikere. Deretter ser vi enda et forsøk på å gjøre ham til en Armstrong-disippel. Til tross for at det ikke finnes analytisk eller historisk dokumentasjon for en slik påstand, fortsetter den å fremmes. I tillegg ser vi tydelig Sudhalters påstand, fra den tredje biten i bakteppet vårt som ble presentert i innledningen:

*Jazz, says the now accepted canon, is black: there have been no white innovators, few white soloists of real distinction; the best white musicians (with an exception or two) were only dilute copies of black originals, and in any case exerted lasting influence only on other white musicians.*³²⁵

³²¹ Ibid., 29:33-30:24.

³²² Margo Jefferson har tilsynelatende ingen bøker om jazz bak seg, men *Newsweek* trykket en artikkel av henne i 1973, med tittelen «Jazz is Black». (O'Meally, *Jazz Cadence of American Culture*, 447.)

³²³ Burns, *Jazz (3): Our Language*, 1:31:17-23 og 35-44.

³²⁴ Ibid.,

³²⁵ Sudhalter, *Lost Chords*, xvi.

Underkjennelsen av hvite musikere virker uten blygsel i Giddins ordvalg, «trying to play jazz». La oss sette hans bilde av hvite jazzmusikere som kollektivt ser over til den andre siden av rasebarrieren for inspirasjon opp mot virkeligheten. I en artikkel i et fagblad for jazzmusikere i 1927, presenterer Fred og Manuel Elizalde det de mener er de ti beste amerikanske utøvere i øyeblikket. Artikkelen er skrevet i London, men forfatterne har bakgrunn fra det amerikanske jazzmiljøet, og skulle sånn sett være egnede vitner for den virkeligheten Giddins beskriver. «Bix is considered by Nichols himself, and every other trumpet player in the States for that matter, as the greatest trumpet player of all time.»³²⁶ Armstrong er også, uten å fremheves spesielt, nevnt i denne artikkelen. Det sies ikke noe om at han har en annen hudfarge enn alle de andre musikerne som nevnes, som blant annet er Dorsey, Nichols, Mole, Trumbauer og Livingston. Rase er ikke noe tema, musikerne blir helt klart vurdert på individuell basis. Alle på listen kan sies å være fremragende musikere, skjønt ikke nødvendigvis innenfor den estetikken som Murray, Crouch og Marsalis forfekter.

Beiderbeckes plass, som den ene hvite musikeren fra tjuetallet i den offisielle jazzhistorien, forsvarer gjennom en påstand om at han har en innsikt i de svartes musikk, som de andre mangler. At dette er den eneste måten han kan innlemmes på, fremgår i følgende sitat av Stanley Crouch, som også er en klar innrømmelse av hva man prøver å skjule:

Martin Williams, the late, great jazz critic and himself a white Southerner, told me once that there used to be a group of white jazz musicians who would say, when there were only white guys around, «Louis Armstrong and those people had a nice little primitive thing going, but we really didn't have what we now call jazz until Jack Teagarden, Bix, Trumbauer and their gang gave it some sophistication. Bix is the one who introduced introspection to jazz. Without him you would have no Lester Young and no Miles Davis.

*In such instances, Beiderbecke ceases to be a great musician and becomes a pawn in the ongoing attempt to deny the blues its primary identity as Negro-developed introspective music, which is about coming to understand oneself and the world through contemplation.*³²⁷

Vi ser også at Burns – akkurat som førtitallets skribenter – vikler en antirasistisk agenda inn i den historiske formidlingen. I følge Farley er dette representativt for hvordan undervisningen om temaet foregår i amerikanske skoler. Han skriver om de statlig støttede jazzsentrene:

³²⁶ Elizalde og Elizalde, «Who's Who in American Music».

³²⁷ Crouch, «The Negro Aesthetic of Jazz».

*Their success in attracting audiences and teaching schoolchildren about jazz has been in part due to the definition of jazz as a black American art form. [...] Within the classroom, the issues of race and American national identity have allowed jazz to be addressed not only as music, but as an integral part of American social and political life in the twentieth century. Jazz is not only introduced under the subject of music, but also in history, social studies, and politics.*³²⁸

Gitt at den svarte befolkningsgruppen stadig har behov for en likeverdig plass i det amerikanske samfunnet, virker det sannsynlig at Burns' versjon av Beiderbecke er den amerikanske skoleelever vil få presentert, også i fremtiden. Støtte til forskning, utdanning og kunstnerisk formidling vil nok fortsette å tildeles i henhold til Jazz Protection Act. Denne resolusjonen og Scott DeVeaux artikkel «Constructing the Jazz Tradition», som har blitt fulgt av en lang rekke angrep på den offisielle jazzhistorien, har eksistert omtrent like lenge.

4 Konklusjon

Det vi har sett i oppgaven reiser problemstillinger rundt hvilken rolle estetikk og politikk spiller i historieskrivningen. Det er en tydelig diskrepans mellom tjuetallets egne tekster om jazz og den offisielle jazzhistoriens fremstilling av epoken. Dette gjelder ikke minst Goffin, som beskriver et mye større galleri av artister, med helt annen rasemessig balanse, enn det dagens lærebøker presenterer. Historieskriving vil med nødvendighet være å foreta et skjønnstomt utvalg av hendelser man finner relevante. Det er ikke til å unngå, at historikere beskriver historien i henhold til sine egne bilder av den. Denne oppgavens fremstilling av tjuetallet reflekterer et selvopplevd inntrykk av perioden som preget av progressiv tenkning, som igjen handler om personlige preferanser i det store repertoaret av jazz fra epoken. Når det gjelder den offisielle jazzhistorien, må det kunne sies at det er litt for få innfallsvinkler som har fått prioritet.

Vi kan i hvert fall si at i New Orleans-sporet, som den offisielle jazzhistorien følger, hadde selskap av minst to spor til på tjuetallet; futurisme og symfonisk jazz. Begge disse sporene har sine etterfølgere i nyere jazz. I tillegg er novelty-genren et fenomen som ikke kan sees separat fra jazzen eller jazzens utvikling.

³²⁸ Farley, *Jazz as a Black American Art Form*, 117.

Som vi har sett, kan et bredere historisk perspektiv på tjuetallsjazzen tilby sterkere forklaringsmodeller for hvorfor jazzen utvikler seg i retning av be-bop og cool. Mens Beiderbecke, med sin progressive interesse, fremstår som en enstøing i dagens jazzhistorie, vil et slikt bredere perspektiv kunne gi mer oppmerksomhet til menneskene i miljøet rundt ham, siden de også er en del av den innflytelsen futurismen har hatt på ettertiden. Forbindelseslinjene fra The Original Dixieland Jazz Band til flere sentrale futurister borger for å gi akkurat dette ensemblet en større status i jazzhistorien. På samme måte vil Whiteman kunne havne i et nytt lys, på grunn av forholdet mellom ham og Ellington.

Vi ser ikke bare en flerlinjet historisk struktur på tjuetallet, men en struktur der linjene også krysser hverandre. Ingen av de sentrale futuristene er helt i den ene eller den andre leiren. For eksempel er Nichols en futurist fra 1926-28, deretter står han i sentrum for en gruppe utøvere av Chicago-stilen i noen år. Beiderbecke debutterer med en dixielandgruppe som sees som en del av chicago-tradisjonen. Deretter er han i Goldkette-orkesteret, som fremstår som en forgjenger til trettitallets storbandswing. Så tilbringer han den siste delen av sin karriere i New York, hvor han spiller inn futuristisk jazz med Trumbauer og symfonisk jazz hos Whiteman, samt får utgitt komposisjoner som kan regnes til noveltygenren. Den kanoniske historieskrivningens behov for å plassere folk i klare kategorier er dårlig tilfredsstilt gjennom disse kunstnerne. Det virker mer logisk å beskrive perioden i form av et sett av ideer. Man kan si at jazz på tjuetallet er både hot, sweet og cool. Den er også symfonisk, og symfonisk jazz kan være både hot, sweet og cool, den også.

En annen svakhet ved kanonisk historieskrivning som kommer til syne er at ensidig fokus på de beste musikerne og de mest fremragende innspillingene kan medføre at man går glipp av vesentlige detaljer. Hoagy Carmichaels teknisk haltende fremførelse av «Washboard Blues» fra 1925, som kan sies å være den første cooljazzplaten, er et eksempel på dette. Mye av futuristenes mest eksperimentelle musikk kan virke litt uferdig i uttrykket. Det hindrer den imidlertid ikke fra å ha kunnet ha innflytelse på historiens gang. Den offisielle jazzhistorien har opprinnelse i musikkritiske verker, og kanskje er man fremdeles for opptatt av at vi selv må vurdere musikk som god, før vi regner den som historisk betydningsfull.

Litteraturliste

Aberjahni, Sandra L. West. *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*. New York: Facts On File, Inc., 2003.

Armstrong, Louis. *Swing That Music*. New York: Da Capo Press, 1993 (faksimile)

Appel Jr, Alfred. *Jazz Modernism: From Ellington and Armstrong to Matisse and Joyce*. New York: Alfred A. Knopf, 2002.

Berrett, Joshua. *Louis Armstrong and Paul Whiteman: Two Kings of Jazz*. Yale University, 2004.

Berrett, Joshua. «Louis Armstrong and Opera». I *The Musical Quarterly*, Vol. 76, Nr. 2, 1992, 216-241.

Berton, Ralph. *Remembering Bix*. New York: Harper & Row, Publishers, Inc., 1974.

Blesh, Rudi. *Shining Trumpets: a History of Jazz*. New York: Alfred A. Knopf, 1946.

Blesh, Rudi og Harriet Janis. *They All Played Ragtime: the True Story of an American Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1950.

Brothers, Thomas. *Louis Armstrong, in His Own Words*. New York: Oxford University Press, 1999

Brunn, H. O. *The Story of the Original Dixieland Jazz Band*. London: The Jazz Book Club, 1963.

Büchmann-Möller, *You Just Fight for Your Life: The Story of Lester Young*. New York: Praeger Publishers, 1990.

Burns, Ken. «Our Language». Fra *Jazz*, episode 3. PBS, 2000. Film.

Carmichael, Hoagland. *The Stardust Road & Sometimes I wonder: The Autobiographies of Hoagy Carmichael*. Boston: Da Capo Press, 1999.

Charters, Samuel. *A Trumpet Around the Corner: The Story of New Orleans Jazz*. University of Mississippi Press, 2008.

- Coeroy, André og Schaeffner, André. *Le Jazz*. Paris: Éditions Claude Aveline, 1926.
- Cooke, Mervyn. «Jazz Among the Classics and the Case of Duke Ellington». I *The Cambridge Companion to Jazz*, redigert av Mervyn Cooke og David Hors, 153-176.
- Condon, Eddie. *We Called It Music: A Generation of Jazz*. New York: Da Capo Press, 1992.
- Crouch, Stanley. «The Negro Aesthetic of Jazz». *JazzTimes*. Oktober 2002.
jazztimes.com/articles/19772-the-negro-aesthetic-of-jazz
- Daniels, Douglas H. *Lester Leaps In: The Life and Times of Lester "Pres" Young*. Boston: Beacon Press, 2002.
- Dapogny, James. «Nichols, Red». *Oxford Music Online*. 17.04.2015.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19871>.
- DeLong, Thomas A. *Pops: Paul Whiteman, King of Jazz*. Piscataway, NJ: New Century Publishers, Inc., 1983.
- DeVeaux, Scott. «Bop». *Oxford Music Online*. 02.04.2015.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2248431>.
- DeVeaux, Scott. «Constructing the Jazz Tradition». *Black American Litterature Forum*, vol. 25, nr. 3, Litterature of Jazz Issue, 525-560. St. Louis University, 1999.
- Ellington, Duke. *Music Is My Mistress*. New York: Da Capo Press, 1976
- Ellington, Duke og William Donaldson, «Gold Digger Stomp» fra *Edison Hot Dance Obscurities, Volume 3, 1927-29*. Joe Herlihy and His Orchestra, CD.
- Elizalde, Fred og Manuel Elizalde. «Who's Who in American Music». I *The Melody Maker*, april 1927, 418.
- Evans, Phillip R. og Larry F. Kiner, med William Trumbauer. *Tram: The Frank Trumbauer Story*. Metuchen, N.J. og London, Institute of Jazz Studies, Rutgers-The State University of New Jersey og Scarecrow Press, inc.
- Evans, Philip R. og Linda K. Evans. *Bix: The Leon Bix Beiderbecke Story*. Bakersfield, CA: Prelike Press, 1998.

- Farley, Jeff. «Jazz as a Black American Art Form: Definitions of the Jazz Preservation Act». *Journal of American Studies* vol. 45, nr. 1 (2011): 113-129.
- Fairweather, Digby. «Bix Beiderbecke». I *The Oxford Companion to Jazz*, redigert av Bill Kirchner, 122-131. New York: Oxford University Press, 2005.
- Fairweather, Digby. *The Jazz Modernists 1924-33*. Challenge Records Int., 2009. CD, Albumnontater.
- Ferguson, Otis. «The Five Pennies». I *Jazzmen*, redigert av Fredric Ramsey Jr. og Charles Edward Smith, 221-244. New York: Harcourt, Brace and Company, 1939.
- Flora, Dennis og Jonathan Powell. "Futurism." *Oxford Music Online*. 28.08 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10420>.
- Gelly, Dave. *Being Prez: The Life and Music of Lester Young*. New York, Oxford University Press, 2007.
- Gennari, John. *Blowin' Hot and Cool: Jazz and It's Critics*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- Gendron, Bernard. «Moldy Figs» and Modernists: Jazz at war 1942-1946]. I *Jazz Among the Discourses*, redigert av Krin Gabbard, 31-56. Durham/London; Duke University Press, 1995.
- Giddins, Gary & Scott DeVeaux. *Jazz*. New York: W. W. Norton & Company, 2009.
- Gioia, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Goffin, Robert. *Aux Frontières du Jazz*, (Paris, Editions du Sagittaire, 1932)
- Goffin, Robert. *Jazz – From the Congo to the Metropolitan* (New York, Doubleday, Doran & Co., Inc., 1945)
- Gridley, Mark C. *Jazz Styles*. 10. utg. New Jersey: Pearson, 2006.
- Haerle, Dan. *The Jazz Language: A Theory Text for Jazz Composition and Improvisation*. Studio 224, 1980.

Harker, Brian. *Louis Armstrong's Hot Five and Hot Seven recordings*. New York: Oxford University Press, 2011.

Harrison, Max. «Symphonic jazz». *Oxford Music Online*. 08.03.2015.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27249>.

Hobson, Wilder. *American Jazz Music* New York, W. W. Norton & Company, inc 1939.

Hodeir, Andre. *Jazz: It's Evolution and Essence*. New York: Grove Press, 1956.

Howland, «Ellingtonian Extended Composition and the Symphonic Jazz Model». I *Annual Review of Jazz Studies 14*, redigert av Edward Berger, Henry Martin og Dan Morgenstern, 1-64. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2009.

Howlett, Felicity og J. Bradford Robinson. «Tatum, Art(hur)». *Oxford Dictionary of Jazz*. 02.05.2015. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27553>.

Jackson, Jeffrey, H. *Making Jazz French – Music and Modern Life in Interwar Paris* (Durham-London, Duke University Press, 2033)

Jeanneret, Albert. « Le Negre et le jazz, » *Revue Musicale*, 8,july, 1927, 24-27

Johnson, Carl. «Whiteman, Paul». *Oxford Music Online*. 18.04.2015.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30223>.

Kennedy, Gary W. «Jazz at Lincoln Center». *Oxford Music Online*. 04.05.2015
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J762800>.

Koenig, Karl. *Jazz in Print (1856-1929): An Anthology of Selected Early Readings in Jazz History*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002.

Lange, Arthur. *Arranging for the Modern Dance Orchestra*. New York: Arthur Lange Inc., 1926 / New York: Robbins Music Corporation, 1927.

Lange, Horst H. *Loring «Red» Nichols: ein Porträtt*. Wetzlar, Pegasus Verlag, 1960

Lester, James. *Too Marvellous for Words: the Life & Genius of Art Tatum*.

Lion, Jean-Pierre. *Bix: «Bix» Beiderbecke, une biographie*. Paris: Éditions Outre Mesure, 2004.

Mezzrow, Wolfe og Gifford. *Really the Blues*. New York: Citadel Press, 1990.

- Magee, Jeffrey. «Ellington's Afro-Modernist vision in the 1920s». *The Cambridge Companion to Duke Ellington*. Cambridge University Press, 2014.
- Mendl, R. W. S. *The Appeal of Jazz*. London: Philip Allan & Co. Ltd., 1927
- Miller, Russel og Roger Boar. *The Incredible Music Machine*. London: Quartet Books Limited, 1982.
- Muldaur, Geoff. *Private Astronomy: A Vision of the Music of Bix Beiderbecke*. Geoff Muldaur's Futuristic Ensemble. Deutsche Gramophon. 2003. Albumnotater.
- Nicholson, Stuart. *Is Jazz Dead: Or Has It Just Moved To Another Address*. New York: Routledge, 2005.
- O'Meally, Robert G. *The Jazz Cadence of American Literature*. New York: Columbia University Press, 1998.
- Opsahl, Carl Petter. *En fortelling om jazz*. Oslo: Unipub forlag, 2001.
- "Original Dixieland Jazz Band." Encyclopedia of Popular Music, 4th ed.. Oxford Music Online. Oxford University Press, oppsøkt 22 februar 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/39154>.
- Osgood, Henry. O. *So This Is Jazz*. Boston: Little, Brown and Company, 1926.
- Panassié, Hugues. *Hot Jazz – The Guide To Swing Music*. New York: M. Witmark & Sons, 1936.
- Panassié, Hugues. *Le Jazz Hot*. Paris : Editions R. A. Corrêa, 1934.
- Panassié, Hugues. « Le Jazz Hot ». I: *La Revue Musicale*, vol 11, nr 105. Paris : 1930.
- Panassié, Hugues. *The Real Jazz*. New York: American Book-Stratford Press, Inc., 1942
- Perchard, Tom. «Tradition, modernity and the supernatural swing: rereading 'primitivism' in Hugues Panassié's writing on jazz». I *Popular Music*, vol. 30, nr. 1, januar 2011, 25-45.
- Porter, Lewis. *Lester Young*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

Porter, Lewis. *Young, Lester*. Grove Music Online. Oppsøkt 5. mars 2015,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30722>.

Prouty, Kenneth E.. «Toward Jazz's 'Official' History: The Debates and Discourses of Jazz History Textbooks. » *Journal of Music History Pedagogy* vol. 1, nr. 1 (2010): 19–43.

Raeburn, Bruce Boyd. *New Orleans Jazz and the Writing of American Jazz History*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012.

Rayno, Don. *Paul Whiteman: Pioneer of American music*. Vol. 1-2. Lanham, MA: Scarecrow Press, 2009.

Roberts, David Thomas. «Novelty piano». *Oxford Music Online*. 22.05.2015.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49104>.

Rosenkrantz, Timmie. *Harlem Jazz Adventures: A European Baron's Memoir, 1934-1969*. Plymouth, Storbritannia: Scarecrow Press, 2012.

Rust, Brian. *Jazz and Ragtime Records (1897 – 1942)*. Mainspring press, 2007. CD-rom.

Sandke, Randal. *Where the Dark and the Light Folks Meet: Race and the Mythology, Politics and Business of Jazz*. Lanham, MA: Scarecrow Press, inc., 2010

Sandgren, Kåre et al. *Boken om Jazz*. Stavanger: Dreyer, 1954.

Sanjek, Russell. *American Popular Music and Its Business: The First Four Hundred Years, Volume III: From 1900-1984*. New York: Oxford University Press, 1988.

Sargeant, Winthrop. *Jazz: Hot and Hybrid*. New York: Da Capo Press, Inc., 1975.

Schoenberg, Loren. *The NPR Curious Listener's Guide to Jazz*. New York: The Berkeley Publishing Group, 2002.

Sutton, Allan. *Recording the 'Twenties: The Evolution of the American Recording Industry, 1920-1930*. Denver: Mainspring Press, 2008.

Schuller, Gunther. *Early Jazz: It's Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press, 1968..

Schuller, Gunther. *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*. New York: Oxford University Press, 1989.

Schuller, Gunther og Thomas H. Greenland. «Third Stream». *Oxford Music Online*. Oppsøkt 1. mai 2015. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2252527>.

Schudel, Matt. «Musician Richard Sudhalter: Jazz History Left Bitter Note.» *The Washington Post*, 20.09.2008.

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/09/19/AR2008091903832.html>

Shapiro, Nat og Nat Hentoff. *Hear Me Talkin' to Ya: The Story of Jazz as Told by the Men Who Made It*. New York, Dover Publications, Inc. 1955

Shipton, Alyn og Bill Dobins. «Waller, Fats». *Oxford Music Online*. 17.04.2015. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48692>.

Sparke, Michael. *Stan Kenton: This Is an Orchestra*. Denton, TX: University of North Texas Press, 2010.

Sudhalter, Richard M. *Lost Chords: White Musicians and Their Contribution to Jazz, 1915-1945*. New York: Oxford University Press 1999.

Stearns, Marshall. *The Story of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1970.

Stewart, Rex. *Jazz Masters of the Thirties*. New York: Da Capo Press, 1993 (faksimile)

Stokes, W. Royal. *The Jazz Scene*. New York: Oxford University Press, 1991.

Sutton, Alan. *Recording the 'Twenties: The Evolution of the American Recording Industry, 1920-29*. Denver, Colorado og Wilmington, Delaware: Mainspring Press, LLC, 2008.

Tanner, Megill og Gerow. *Jazz*. New York: McGraw-Hill Higher Education, 2009.

Teachout, Terry. *Duke: A Life of Duke Ellington*. New York: Gotham Books, 2013.

Tucker, Mark. *Ellington: the Early Years*. Urbana og Chicago: University of Illinois Press, 1995.

Tucker, Mark. *The Duke Ellington Reader*. New York: Oxford University Press, 1993.

Tucker, Sherrie. «Deconstructing the Jazz Tradition: The Subjectless Subject of New Jazz Studies». I *Jazz/Not Jazz: the Music and Its Boundaries*, redigert av David Ake, Charles

Hiroshi Garrett og Daniel Goldmark, 264-280. Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 2012.

Ward, Geoffrey C og Burns, Ken. *Jazz: a History of America's Music*. New York: Alfred A. Knopf, 2000.

Whiteman, Paul og Mary Margaret McBride. *Jazz*. New York: J. H. Sears & Compansy, Inc., 1926.

«Whiteman Scores Success in Aeolian Hall Concert», *The Music Trade Review*, New York, 16. februar 1924, 37.

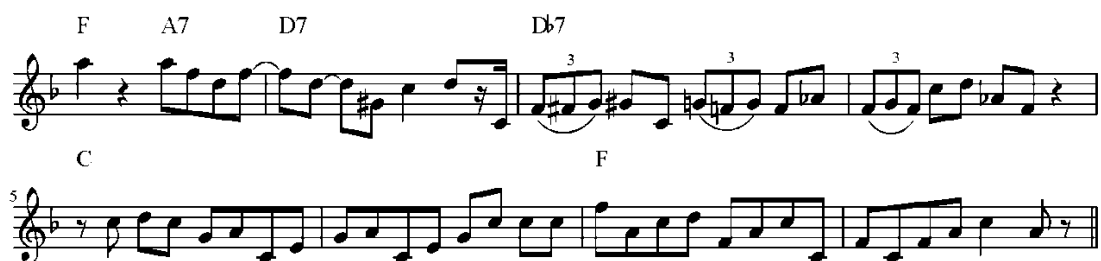
Woideck, Carl. "Parker, Charlie." Oxford Music Online. Oppsøkt 10. mars 2015.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2224954>.

Woideck, Carl. *Charlie Parker: His Music and Life*. University of Michigan Press, 1996.

Yanow, Scott. *Jazz : A Regional Exploration*. Westport: Greenwood Press, 2005.

Vedlegg

I Illustrasjoner



Figur 1: Bix Beiderbecke, solo fra «Humpty Dumpty», 1927



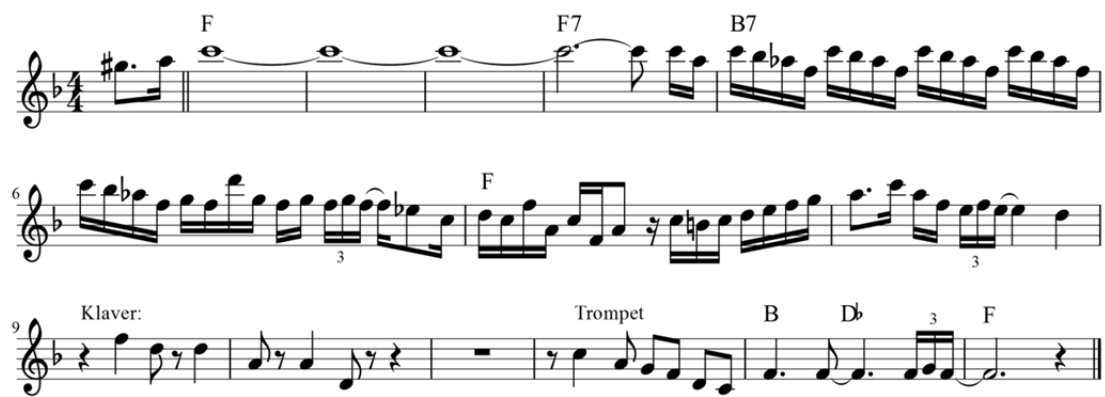
Figur 2: Bix Beiderbecke, solo fra «Riverboat Shuffle», 1924.



Figur 3; King Oliver, solo fra «Dippermouth Blues», 1923.

Bix Beiderbecke, solo fra «Riverboat Shuffle», 1927.

Figur 4: Bix Beiderbecke, solo fra «Riverboat Shuffle», 1927.



Figur 5: Louis Armstrong, solo fra «West End Blues», 1928.



Figur 6; Kid Ory, solo fra «Hotter Than That», 1927.

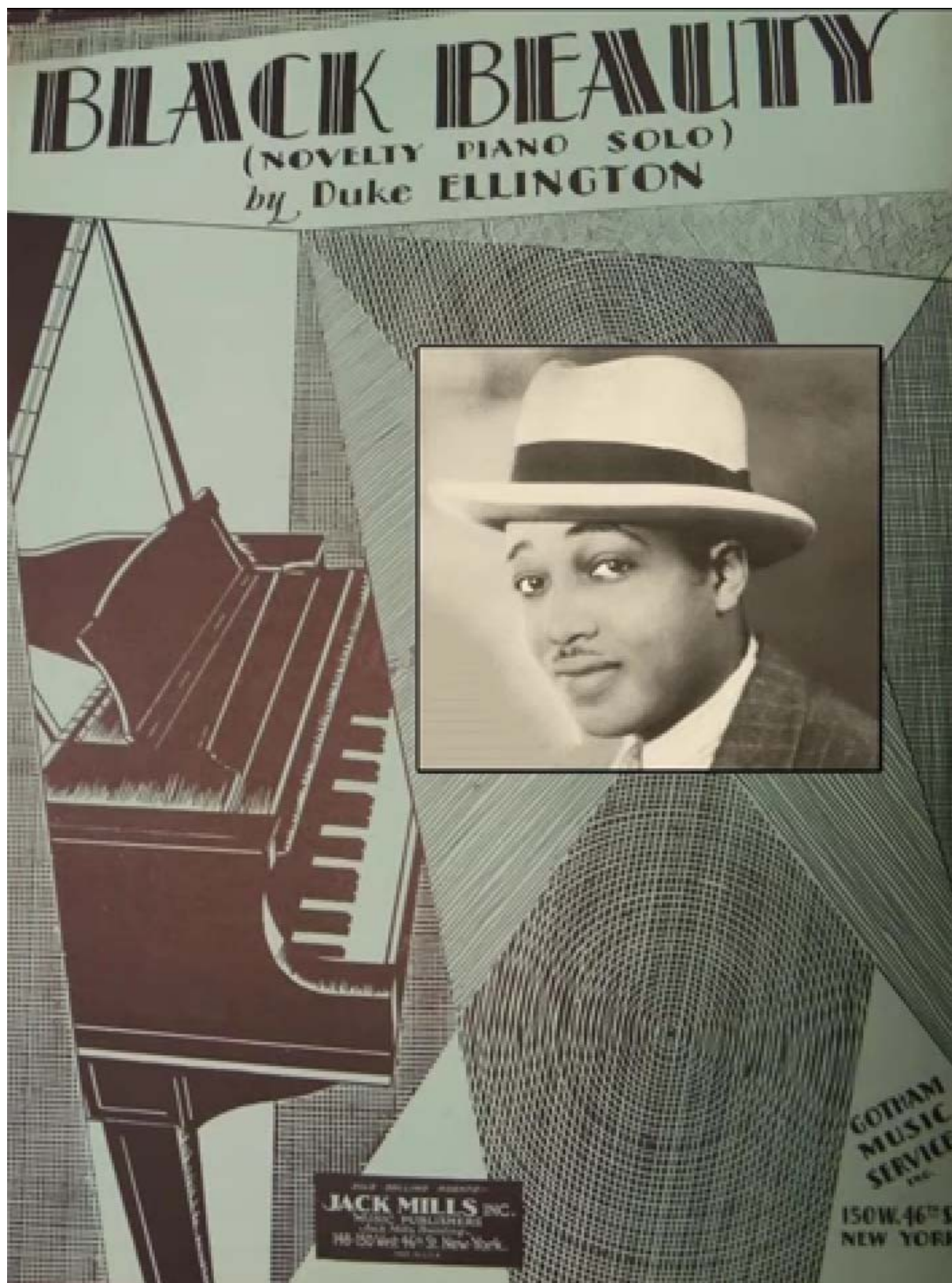


Figur 7: Miff Mole, solo fra «Rhythm of the Day», 1925.

Figur 8: Red Nichols, solo fra «I'm Coming Virginia», 1927.



Figur 9: Frankie Trumbauer, solo, «Singing The Blues» 1927.



Figur 10: Forsiden av klaverutgaven av Ellingtons «Black Beauty».

II Futuristiske komposisjoner

Brian Rusts diskografi inneholder ikke opplysninger om komponistene. Informasjon om dette er primært hentet fra plateetiketter, enten fra egne plater eller bilder andre samlere har lagt ut på nettet. I noen tilfelle er albumnotater fra nyutgivelser konsultert og der ingen mer legitim kilde lot seg oppdrive, er nettstedet redhotjazz.com brukt.

| | |
|--------------------------------------|---------------------|
| Aiona, Andy | Keko |
| Baker, Earl / Joe "Cornbread" Thomas | Darktown Shuffle |
| Barbarin, Paul | Call of the Freaks |
| Barris, Harry | Brown Sugar |
| Barris, Harry | 'Tain't Cold |
| Barris, Harry | Play It, Red |
| Bloom, Rube | Sapphire (novelty) |
| Bloom, Rube | Soliloquy (novelty) |
| Beiderbecke, Bix | Candlelights |
| Beiderbecke, Bix | Flashes |
| Beiderbecke, Bix | In a Mist |
| Beiderbecke, Bix | In the Dark |
| Carmichael, Hoagy | Boneyard Shuffle |
| Carmichael, Hoagy | Riverboat Shuffle |
| Carmichael, Hoagy | Walkin' the Dog |
| Carmichael, Hoagy | Washboard Blues |
| Donaldson, Walter | Borneo |
| Donaldson, Walter / Duke Ellington | Gold Digger Stomp |
| Elizalde, Fred | Melancholy Weeps |
| Elizalde, Fred | Pianotrope |

| | |
|--------------------------------------|-----------------------|
| Elizalde, Fred | Rhythm Step |
| Elizalde, Fred | Siam Blues |
| Elizalde, Fred | Tickling Julie |
| Ellington, Duke | Black Beauty |
| Ellington, Duke /Walter Donaldson | Gold Digger Stomp |
| Henderson, Fletcher | Have It Ready |
| Henderson, Fletcher | Hot Mustard |
| Kemp, Hal | Blue Rhythm |
| Lang, Eddie | Add A Little Wiggle |
| Lang, Eddie / Arthur Schutt | Get a Load of This |
| Lang, Eddie / Frank Signorelli | Melody Man's Dream |
| Lang, Eddie / Frank Signorelli | Perfect |
| Lang, Eddie | Rainbow Dreams |
| Lillard, Ralph / Davis, Phil | The Drag |
| Lillard, Ralph / Krise | The New Twister |
| Lillard, Ralph / Germain | Red Head Blues |
| Lindley, Donald | A Rhythmic Dream |
| Lindley, Donald | Hot As a Summer's Day |
| Lindley, Donald | Rhythm of the Day |
| Lindley, Donald | Trumpet Blues |
| Lindley, Donald | Sweet Stuff |
| Livingston, Fud / Chauncey Morehouse | Harlem Twist |
| Livingston, Fud | Humpty Dumpty |
| Livingston, Fud | Imagination |
| Livingston, Fud | Sax Appeal |

| | |
|--|--|
| Mole, Miff / Red Nichols | Hangover |
| Mole, Miff | Slippin' Around |
| Moraweck, Lucien | Gregorology |
| Morton, Jelly Roll | Freakish |
| Myers, Henry / Billie Pierce / Charles Schwab | Sugar Foot Strut |
| Napoleon, Phil / Frank Signorelli | Evening |
| Napoleon, Phil / Frank Signorelli | Go, Joe, go |
| Napoleon, Phil / Frank Signorelli | Just Hot |
| Napoleon, Phil | No Parking |
| Napoleon, Phil / Frank Signorelli | The Meanest (Kind of) Blues |
| Nesbit, Johns | Stop Kiddin (Neckbones and Sauerkraut) |
| Nichols, Red | Five Pennies |
| Nichols, Red | Get With It |
| Nichols, Red / Miff Mole | Hangover |
| Nichols, Red / Paul Mertz | (The) Hurricane |
| Nichols, Red | Melancholy Charlie |
| Nichols, Red | Plenty Off Center |
| Nichols, Red | That's No Bargain |
| Nichols, Red | Trumpet Sobs |
| Robison, Willard | Jubilee |
| Robison, Willard | T'ain't So, Honey, T'ain't So |
| Rose, Fred | El Rado Scuffle |
| Schutt, Arthur | Delirium |
| Schutt, Arthur / Eddie Lang | Get a Load of This |

| | |
|---|--|
| Sanders, Joe | Blazin' |
| Sanders, Joe | Brainstorm |
| Sanders, Joe | Hallucination |
| Sanders, Joe | High Fever |
| Sanders, Joe | Louder and Funnier |
| Sanders, Joe | Roodles |
| Sanders, Joe | Tennessee Lazy |
| Sanders, Joe | The Wail |
| Schafer, Robert / Cecil Mack / Tim Brymm / Chris Smith | The Camel Walk |
| Springer, Louis | Sugar Is Back In Town |
| Stevens, Bert / Bert Abrams | Symphonic Raps |
| Stitzel, Mel | The Chant |
| Trumbauer, Frank | Krazy Kat (Tone Poem in Slow Rhythm) |
| Trumbauer, Frank | Three Blind Mice (Rhythmic Theme in Advanced Harmony) |
| Trumbauer, Frank | Trumbology |
| Venuti, Joe | Doin' Things |
| Waller, Fats | Chinese Blues |
| Waller, Fats / Whiteman / Trent | Whiteman Stomp |
| Williams, Spencer | Fireworks |

III Diskografi

Opplysningene i diskografien er i hovedsak hentet fra Brian Rusts *Jazz and Ragtime Records (1897-1942)*. Der andre kilder er brukt, er dette indikert med en fotnote. For enkelhets skyld er forkortningene for instrumenter beholdt slik som de er hos Rust. Komponistnavn er tilføyd der dette dreier seg om noen som er blitt identifisert som futurist i oppgaven, samt også i alle tilfeller der komponisten er en av musikerne på platen.

| | | |
|----------------------------|------------------------------|-----------------------|
| a = arrangør | d = slagverk | p = piano |
| acc = akkompagnert / | db = dobler (spiller ekstra | pac = piano-accordion |
| akkompagnement | instrument) | plc = piccolo |
| as = altsaksofon | eu = eufonium | sb = kontrabass |
| bar = barytonsaksofon | f = fløyte | sd = skarptromme |
| bb = susafon/tuba («bass | fh = flygelhorn | ss = sopransaksofon |
| brass») | g = gitar | stg = hawaiiitar |
| bcl = bassklarinet | gfs = couesnoffon («goofus») | («steel guitar») |
| bd = basstromme | h = munnsspill («harmonica») | sw = trekkfløyte |
| bh = barytonhorn | har = harmonium | («slide whistle») |
| bj = banjo | harp-g = harpe-gitar | t = trumpet |
| bsn = fagott («bassoon») | hfp = «hot fountain pen» | tb = trombone |
| bsx = bassaksofon | (minatyrklarinet) | th = tenorhorn |
| c = kornett | k = kazoo | ts = tenorsaksofon |
| ca = Engelsk horn | ldr = leder | u = ukulele |
| («Cor Anglais) | md = mandolin | v = vocal |
| cel = celesta | mel = mellofon | vc = cello |
| cl = klarinet | o = obo | vib = vibrafon |
| Cm = C-saksofon («melody») | oc = okarina | |
| dir = dirigent | or = (pipe) organ | |

III.I Den futuristiske kretsen i New York

III.I.I Frank Signorelli og Phil Napoleon

THE COTTON PICKERS: Phil Napoleon, t / Charlie Panelli, tb / Loring McMurray, cl / Frank Signorelli, p / John Cali, bj / John Helleberg, bb / Jack Roth, d. New York, 26. september 1923.

11428 / 31 Just Hot (Napoleon – Signorelli)

Br 2507

THE ORIGINAL MEMPHIS FIVE: Phil Napoleon, t / Miff Mole, tb / Jimmy Lytell, cl / Frank Signorelli, p / Jack Roth, d. New York, ca. 27. desember 1923.

105036 Just Hot! (Napoleon – Signorelli) PA 036061, 10662, Per 14242

New York, ca. 11. september 1924.

105549 The Meanest Blues (Napoleon – Signorelli) PA 036142, Per 14323, Hg 975

New York, ca. 14. oktober 1924.

105608 Evening (Napoleon – Signorelli) PA 036151, 10989, Per 14332,
GP 18474

Grand Pree 18474 as KENTUCKY FIVE.

New York, oktober 1924.

42791-2 The Meanest Blues (Napoleon – Signorelli) Em 10815, Bwy / Pur / Tri 11445,
Clover 1527, GG 1247, Sil 2426,
Gra 9074, Acme 2101, Aus 158

Grafton 9074 som BAR HARBOUR SOCIETY ORCHESTRA; Resona 75428 som THE CAROLINIANS; Silvertone 2426 som THE SOUTHERN SYNCOPATORS; Austral 158 er anonym.

New York, 26. oktober 1925.

141194-2 'Tain't Cold (Barris) Col 502-D

New York, 24. november 1925.

33894-1-2-3-4 Washboard Blues (Carmichael) Vic kassert

ORIGINAL MEMPHIS FIVE: Red Nichols, t / Miff Mole, tb / Dick Johnson, al / Frank Signorelli, p / Ray Bauduc, d. New York, 21. januar 1926.

E-17613 Chinese Blues (Waller) Br 3039

ORIGINAL MEMPHIS FIVE: Frank Signorelli, dir / Louis Katzman, ldr; Elmer Schoebel, a; Joe Tarto, bb, ellers som over. New York, 23. januar 1926.

E-17656 / 59 'Tain't Cold (Barris) Br 303

E-2206 / 08 Chinese Blues (Waller) Voc 15234

Voc 15234 som THE HOTTENTOTS.

| | | |
|--------|-------------------------------------|----------------------------|
| 107240 | The Chant | PA 36565, 11295, Per 14746 |
| 107242 | Go, Joe, Go (Napoleon – Signorelli) | PA 36576, Per 14757 |

| | | |
|-------|-----------------------------------|----------|
| 11394 | Go, Joe, Go (Napoleon-Signorelli) | Ed 51908 |
|-------|-----------------------------------|----------|

143338-2 Go, Joe, Go (Napoleon – Signorelli) Har 383-H, VT 1383-V

107486-B Play It, Red (Barris) PA 11471

E-7369- Fireworks Voc 15761

E-29847- No Parking (Napoleon) Br 4440, 1033

| | | |
|----------|-----------------------------|---------------|
| E-29958- | Sugar Is Back In Town – vSL | Br 4404, 1011 |
|----------|-----------------------------|---------------|

E-29958-G Sugar Is Back In Town Br kassert?

III.I.I Nichols / Mole-kretsen

THE GEORGIANS: Frank Guarente, t, dir: Archie Jones, tb / Johnny O'Donnell, cl, bcl, as / Phil Gleason, cl, ss / Harold Saliers, cl, as, ts / Arthur Schutt, p / Russell Deppe, bj / Chauncey Morehouse, d. New York, 16. september 1923.

81215-3 Somebody's Wrong Col A-3996

THE ARKANSAS TRAVELLERS

Roy Johnston, t / Miff Mole, tb / Frank Trumbauer, Cm / Chuck Miller, cl, ts / Rube Bloom, p / Ward Archer, d. New York, mai 1924.

72554-A Lost My Baby Blues OK 40124

THE HOTTENTOTS: Red Nichols, t / Miff Mole, tb / Dick Johnson, cl / Rube Bloom, p / Vic Berton, d; Louis Katzman, a, ldr. New York, 18. september 1925.

E-1368 / 69 The Camel Walk Voc kassert

New York, 11. november 1925.

E-1682 / 83 The Camel Walk Voc 15161, Aco G-16060

Aco som FLORIDA DANCE BAND.

ROSS GORMAN AND HIS EARL CARROLL ORCHESTRA: Ross Gorman, cl, as, bar, dir: Red Nichols, Donald Lindley, James Kozak, t / Miff Mole, tb / Alfie Evans, cl, as, vn / Harold Noble, cl, as, ts / Billy McGill, cl, ts / Barney Acquelina, bsx / Jack Harris, Saul Sharrow, vn / Nick Koupoukis, f, pic / Arthur Schutt, p / Dick McDonough, bj / Tony Colicchio, g / David Grupp, d. New York, 29. oktober 1925.

141215-2 Rhythm Of The Day (Lindley) Col 498-D, 3958

Columbia 3958 som DENZA DANCE BAND.

THE RED HEADS: Red Nichols, t / Miff Mole, tb / Bobby Davis, Fred Morrow, cl, as / Arthur Schutt, p / Vic Berton, d. New York, ca.13. November 1925.

106401 Nervous Charlie (Nichols) PA 36347, Per 14528

DONALD LINDLEY: Trompetsolo, akk. av Arthur Schutt, p. New York, 31. desember 1925.

141450-3 Trumpet Blues (Lindley) Col 546-D, 3939

141451-1 Sweet Stuff Col 546-D, 3939

DONALD LINDLEY: Trompetsolo, akk. av Arthur Schutt, p / David Grupp, d. New York, 16. januar 1926.

10770 Hot As A Summer's Day Ed 51771

10771 Trumpet Blues Ed 51771, Amb 5121

THE RED HEADS: Red Nichols, t / Miff Mole, tb / Jimmy Dorsey, t, cl, as / ? Alfie Evens, cl, ts / Rube Bloom, p / Vic Berton, d. New York, ca. 4. februar 1926.

106604 Hangover (Nichols / Mole) PA 36419, 11396, Per 14600

WE THREE: Red Nichols, t / Arthur Schutt, p / Vic Berton, d, med Eddie Lang, g*. New York, ca. 22. mars 1926.

106746 Plenty Off Center PA 36492, 11206, Per 14673, Sal 383

106747 *Trumpet Sobs PA 36464, Per 14645

Salabert 383 som RED NICHOLS AND HIS ORCHESTRA.

THE RED HEADS: Red Nichols, Leo McConville, t / Miff Mole, tb / Jimmy Dorsey, cl, as / ? Alfie Evens, cl, ts / Arthur Schutt, p / Dick McDonough, bj, g / Vic Berton, d. New York, ca. 14. september 1926.

107095-A-B The Hurricane (Mertz / Nichols) PA 36536, 11331, Per 14717,
Apex 26009, Dom 21580,
Leo / St 23093, Sal 467

107096 Brown Sugar PA 36527, 11236, Per 14708

Domino 21580 som THE RED DANDIES.

JOHNNY CLEST'S AREOLEANS : Red Nichols, t / Miff Mole, tb / cl, as / ss, as / ts / p / bj / Vic Berton, d. New York, 27. september 1926.

X-286,-A High Fever (Sanders) Gnt refusert

THE RED HEADS: Red Nichols, t / Arthur Schutt, p / Eddie Lang, g / Vic Berton, d. New York, ca. 4. november 1926.

107192 Get With (Nichols) PA 11347

107193 Get A Load Of This (Lang / Schutt) PA 11347

RED AND MIFF'S STOMPERS: Red Nichols, t / Miff Mole, tb / Jimmy Dorsey, cl, as / Alfie Evans, as / Arthur Schutt, p / Joe Tarto, bb / Vic Berton, d. New York, 10. november 1926.

| | | |
|-----------|-----------------------------|--------------------------------|
| 11291-A-B | Hurricane (Mertz / Nichols) | Ed 51878 |
| 11291-C | Hurricane (Mertz / Nichols) | Ed refusert?; JO BDW-8007 (CD) |

THE RED HEADS: Red Nichols, Leo McConville, t / Miff Mole, tb / Jimmy Dorsey, cl, as / Arthur Schutt, p / Dick McDonough, bj, g / Vic Berton, d. New York, ca. 11. november 1926.

| | | |
|--------|-----------------------------|----------------------------|
| 107204 | That's No Bargain (Nichols) | PA 36576, 11331, Par 14757 |
|--------|-----------------------------|----------------------------|

THE ARKANSAS TRAVELERS: Chelsea Quealey, Hymie Farberman, t, / Miff Mole or Mike Durso, tb / Dick Johnson, Alfie Evans, cl, as / Morris Dixon, cl, ts / ? Arthur Schutt, p / Tony Colucci, bj / Bill Short, bb / Irving Farberman, d. New York, 26. november 1926.

| | | |
|---------|-------------|--|
| 80227-A | Brown Sugar | OK 40727, Par E-5761, A-4503, Od A-189004 |
|---------|-------------|--|

RED NICHOLS AND HIS FIVE PENNIES: Red Nichols, t / Jimmy Dorsey, cl, as / Arthur Schutt, p / Eddie Lang, g / Vic Berton, d. New York, 8. desember 1926.

| | | |
|-----------------|------------------------------|---|
| E-4178; E-20992 | Washboard Blues (Carmichael) | Voc 15498, Br 40608 |
| E-4179; E-20993 | Washboard Blues (Carmichael) | Br 3407, 6814, 80072, 01801 A-222, Voc 1069 |
| E-4180; E-20994 | That's No Bargain | Br 3407, 40608 |
| E-4181; E-20995 | That's No Bargain (Nichols) | Br 3407, 6814, 80372, 01801 A-222, Voc 1069, 15498 |

Brunswick 40608 som ORQUESTA DE R. NICHOLS

Miff Mole, tb, tilkommer. New York, 20. desember 1926.

| | | |
|-----------------|-------------------------------|--|
| E-21597; E-4260 | Boneyard Shuffle (Carmichael) | Br 3477, 6815, 80071, 01802, A-358, Voc 1076, 15573 |
|-----------------|-------------------------------|--|

THE ARKANSAS TRAVELERS: Red Nichols, t / Miff Mole, tb / Jimmy Dorsey, cl / Fred Morrow, as / Arthur Schutt, p / Vic Berton, d. New York, 4. januar 1927.

| | | |
|----------|-------------------|-----------------------------------|
| 143260-3 | Washboard Blues | Diva 2332-G, Har 332-H, VT 1332-V |
| 143261-1 | That's No Bargain | Diva 2383-G, Har 383-H, VT 1383-V |
| 143262-3 | Boneyard Shuffle | Diva 2332-G, Har 332-H, VT 1383-V |

MIFF MOLE'S MOLERS / AND HIS LITTLE MOLERS: Red Nichols, t / Miff Mole, tb / Arthur Schutt, p / Dick McDonough, bj, g / Vic Berton, d. New York, 26. januar 1927.

80340-A Hurricane (Mertz / Nichols) OK 40848, Par R-3362, Od 193053,
A-189176

THE SIX HOTTENTOTS: Red Nichols, t / Miff Mole, tb / Jimmy Dorsey, cl, as / Arthur Schutt, p / Joe Tarto, bb / Vic Berton, d. New York, ca. 16. mai 1927.

7264-1-3 Melancholy Charlie (Nichols) Ban 6009, Dom 3975, Or 931,
Re 8333, MF 103

7265-1; 919-2 Hurricane (Mertz / Nichols) Ban 6009, Dom 3976, 21580,
Or 931, Re 8335, MF 103

Oriole 931 som TED WHITE'S COLLEGIANS; Domino 21580 som THE RED DANDIES.

RED NICHOLS AND HIS FIVE PENNIES: Red Nichols, t, a / Miff Mole, tb / Jimmy Dorsey, cl, as / Arthur Schutt, p / Eddie Lang, g / Vic Berton, d. New York, 18. mai 1927.

E-5146 / 48 Hurricane (Mertz / Nichols) Voc kassert

THE CHARLESTON CHASERS: Red Nichols, t, dir: Miff Mole, tb / Jimmy Dorsey, cl, as / Arthur Schutt, p / Dick McDonough, bj, g / Vic Berton, d. New York, 18. mai 1927.

144168-2 My Gal Sal Col 1539-D

144169-3 Delirium (Schutt) Col 1076-

RED NICHOLS AND HIS FIVE PENNIES: Red Nichols, t, a / Miff Mole, tb / Jimmy Dorsey, cl, as / Joe Venuti, vn / Arthur Schutt, p / Eddie Lang, g / Vic Berton, d / Adrian Rollini, bsx. New York, 20. juni 20 1927.

E-23668 Five Pennies (Nichols) – aRN Br 3855, 3819, 6821, 4844
(Kanadisk) Col DO-1354.

New York, 25. juni 1927.

E-23755; E-6300 Mean Dog Blues 3597, 6818, 01805, A-7543,
Voc 15602

RED NICHOLS AND HIS FIVE PENNIES: Red Nichols, t, pluss Leo McConville, Manny Klein, t / Miff Mole, tb / Pee Wee Russell, cl / Fud Livingston, ts, a / Adrian Rollini, bsx, gfs / Lennie Hayton, p, cel / Dick McDonough, g / Vic Berton, d. New York, 15. august 1927.

| | | |
|-----------------|--------------------------------|---|
| E-24224 | Riverboat Shuffle (Carmichael) | Br 3627 |
| E-24225 | Riverboat Shuffle (Carmichael) | Br 3627, 3698, 6820, 01806, A-7601, A-500400 |
| E-24230 | Ida, Sweet As Apple Cider | Br 3626 |
| E-24232; E-6531 | Ida, Sweet As Apple Cider | Br 3626, 6819, 80069, 01536, A-7559, A-500401, Coral 91015, Mt M-12443, Per 15648, Voc 4654, 15622 |

Dette er ikke en progressiv komposisjon. Platen er tatt med fordi den er et sterkt bidrag i den tidlige cool-jazzen.

| | | |
|-----------------|------------------------------|---|
| E-24235; E-6534 | Feelin' No Pain (Livingston) | Br 3626, 6819, 80069, 01536, A-7559, A-500401, Coral 91015, Mt M-12443, Per 15648, Voc 4654, 15622 |
|-----------------|------------------------------|---|

Melotone M-12443 og Perfect 15648 som THE RED HEADS.

MIFF MOLE'S MOLERS / AND HIS LITTLE MOLERS: Red Nichols, t / Miff Mole, tb / Fud Livingston, cl, ts / Adrian Rollini, bsx / Arthur Schutt, p / Dick McDonough, bj / Eddie Lang, g / Vic Berton, d. New York, 30. august 1927.

| | | |
|---------|------------------------------|--|
| 81296-B | Imagination (Livingston) | OK 40890, Col 35687, Par R-3420, R, 2286, A-7618, Od 165192, 193092, A-189145 |
| 81297-B | Feelin' No Pain (Livingston) | OK 40890, Col 35687, Voc 3074, Par R-3420, R-2269, A-7600, Od 165192, 193092, A-189145, 028536 |

New York, 1.september 1927.

| | | |
|---------|-----------------------------------|--|
| 81413-B | My Gal Sal | OK 40932, Par R-3530, Od 165276, A-189106 |
| 81415-C | The New Twister (Lillard / Krise) | OK 40984, Voc 3074, Par R-3441, Od 165328, 193171, 182280, A-189122 |

My gal Sal er tatt med pga. en sterk cool-karakter.

THE CHARLESTON CHASERS: Red Nichols, t, dir: Leo McConville, t / Miff Mole, tb / Pee Wee Russell, cl, ts / Lennie Hayton, p, cel / Dick McDonough, bj, g / Jack Hansen, bb / Vic Berton, d / Craig Leitch, v. New York, 6. september 1927.

44625-3 Five Pennies (Nichols) Col 1229-D, 4797

144626-3 Sugar Foot Strut – vCL Col 1260-D, 4877

DON VOORHEES AND HIS EARL CARROLL VANITIES ORCHESTRA: Don Voorhees dir. «Ukjent»³²⁹, Leo McConville, t / Miff Mole, tb / Bill Trone, mel / Phil Gleason, Fred Morrow, cl, ss, as / Paul Cartwright, cl, ss, ts / **Lennie Hayton**, p / Dick McDonough, bj, g / Jack Hansen, bb / Vic Berton, d. New York, 6. september 1927.

144629-2 Soliloquy (Bloom) Col 1129-D, 4682, 0981, J-356

THE CHARLESTON CHASERS: Red Nichols, t, dir: Leo McConville, t / Miff Mole, tb / Pee Wee Russell, cl, ts / Fud Livingston, cl, ts / Lennie Hayton, p, cel / Carl Kress, g. / Jack Hansen, bb / Vic Berton, d / Craig Leitch, v. New York, 6. september 1927. New York, 8. september, 1927.

44649-2 Imagination (Livingston) Col 1260-0, 4877

THE ARKANSAS TRAVELERS: Red Nichols, t / Miff Mole, tb / Pee Wee Russell eller Fud Livingston, cl / Fred Morrow, as / Rube Bloom, p / Vic Berton, New York, 14. september 1927.

144668-2 Red Head Blues Diva 2601-G, Har 601-H, VT 1601-V

RED AND MIFF'S STOMPERS: Red Nichols, t / Miff Mole, tb / Pee Wee Russell, Fud Livingston cl, ts, a / Lennie Hayton, p / Carl Kress, g / Jack Hanson, bb / Vic Berton, d. New York, 12. oktober 1927.

40168-1 Slippin' Around (Mole) Vic 21397

40169-2 Feeling No Pain (Livingston) Vic 21183

³²⁹ Red Nichols besitter i en periode førstetrumpetstolen i dette orkesteret, men Rust skriver at han blir erstattet av en «ukjent» trumpetist kort tid før denne innspillingen. Gitt at han er i studio samme dag og gjør opptak under navnet Charleston Chasers, og førstetrumpetisten lyder som ham, er det sannsynlig at han tilbake i orkesteret ved denne anledningen. **Earl Carroll-teatrets orkestergrav var historisk betydningsfull som et første møtested for flere av futuristene i Nichols-kretsen.**

JOHNNY CLESI'S AREOLEANS³³⁰. New York, 27. januar 1928.

GEX-1045, A-B Symphonic Raps Gnt kassert

ALABAMA RED PEPPERS: «Sannsyngvis», I følge Rust: Leo McConville, Red Nichols, t / Miff Mole, tb / Loring McMurray, as / Hymie Wolfson, ts / Rube Bloom, p / bj / bb / d. New York, ca. 20. januar 1928.

2833-B; 108286 Red Head Blues Cam 8129, Lin 2783, PA 36841,
Per 15022, Ro 552

2834-A; 108287 The Drag Cam 8130, Lin 2784, PA 36841,
Per 15022, Ro 553

2835-A-C The New Twister (Lillard / Krise) Cam 8132, Lin 2786, Ro 555

Pathé Actuelle og *Perfect* som *KENTUCKY HOT HOPPERS*.

RED NICHOLS AND HIS FIVE PENNIES: Red Nichols, t / Miff Mole, tb / Dudley Fosdick, mel / Fud Livingston, clt, a / Pee Wee Russell, cl, ts / Lennie Hayton, p, cel / Carl Kress, g / Vic Berton, d. New York, 25. februar 1928.

E-26749; Nobody's Sweetheart – aFL E-7168 Br 3854, 3801 6681,
80070, 01569, 4867
A-7707, A-500402, Ban 32550,
Or 2555, Per 15688

E-26751; My Gal Sal – aFL E-7170 / 1 Br 4844

E-26752 My Gal Sal – aFL Br 4844

Oriole 2555 som THE RED HEADS.

Seks musikere, bl.a Red Nichols, t / Jimmy Dorsey, clt, as,. New York, 29. mai 1928.

E-27606-A There'll Come A Time (Manone / Mole) Br 3955, 3850, 6822, A-7849,
A-9932

Manny Klein, t, returns; Carl Kress, g, added; Chauncey Morehouse, d, vib, replaces Berton. New York, 1. juni 1928.

E-27626-A Imagination (Livingston) Br 3989, 3871, 6823, 01855

³³⁰ Rust oppgir ikke noe personell for denne. Tidligere innspillinger under dette navnet inkluderer Nichols, Mole og Berton. Det finnes en teoretisk mulighet for at de var tilstede på denne datoen også. Repertoarvalget er i tilfelle typisk for dem.

RED NICHOLS AND HIS ORCHESTRA: Red Nichols, Leo McConville, t / Miff Mole, tb / Dudley Fosdick, mel / Fud Livingston, cl, ts / Arthur Schutt, p / Carl Kress, g / Chauncey Morehouse d, vib, v. New York, 21. juni 1928.

45814-2-3 Harlem Twist (Livingston / Morehouse) – vCM Vic 21560

45815-2 Five Pennies (Nichols) Vic 21560, HKV EA-467

III.I.II Frank Trumbauer og Bix Beiderbecke

FRANKIE TRUMBAUER AND HIS ORCHESTRA: Frank Trumbauer, Cm, dir: Bix Beiderbecke, c / Bill Rank, tb /Jimmy Dorsey, cl, as / Paul Mertz, p, a / Howdy Quicksell, bj / Eddie Lang, g /Chauncey Morehouse, d. New York, 4. februar 1927.

80391-C * Trumbology – bjHQ OK 40871, Col 36280, Par R-3419,
R-2465, PZ-11245, Od 165171, A-189128

Som over pluss Doc Ryker, as. Eddie Lang, g erstatter Quicksell:

80393-B Singin' The Blues – gEL OK 40772, Br 7763, Col 37804,
Par R-3323, R-1838, A-6235, B-27597,
PZ-11230, TT-9073, Od 165093, 295124,
A-2409, A-189019, A-286085,
Lucky 60175

Don Murray, cl, bar, erstatter Dorsey; Irving "Itzy " Riskin, p, a, erstatter Mertz;
New York, 13. mai, 1927.

81083-B I'm Coming, Virginia OK 40843, Br 7703, Col 36280, C-6179,
M-435, Par R-2687, R-3361, A-4923,
PZ-11257, Od 165134, 193050, A-2354,
A-189060, Lucky 60190

81084-B Way Down Yonder In New Orleans OK 40843, Voc 3010, 4412,
Col 37806, 39581, Par R-2687, R-3361,
R-2687, A-4923, PZ-11257, Od 165134,
193050, 194865, A-2354, A-189060

TRAM, BIX AND EDDIE: Bix Beiderbecke, c, p / Frank Trumbauer, Cm / Eddie Lang, g.
New York, 13. mai 1927

81085-B For No Reason At All In C (Trumbauer) OK 40871, Col 35667,
Par R-3419, R-2532, A-7459, Od 165171,
A-2338, A-189128

*Noen utgaver viser Arthur Schutt's navn på etiketten, og "their four-piece orchestra."
Columbia 35667 and Parlophone A-7459 som TRAM, BIX AND LANG. (Rust: 1699)*

FRANKIE TRUMBAUER AND HIS ORCHESTRA: Frank Trumbauer, Cm dir: Bix
Beiderbecke, c / Bill Rank, tb / Don Murray, cl, bar / Doc Ryker, as / Adrian Rollini, bsx /
Irving "Itzy" Riskin, p / Eddie Lang g / Chauncey Morehouse, d / Seger Ellis, v / Bill Challis,
a. New York, 25. august 1927.

81273-C Three Blind Mice (Trumbauer), aBC OK 40903, Par R-105, PO-56,
Od 165223, 193090, A-189076, Tpl 553

81274-B Blue River – vSE OK 40879, Par R-3440, A-2335, A-4904,
Od 165173, 193090, 04031

81275-D There's A Cradle In Caroline – vSE OK 40879, Par R-3440, A-2335, A-4904,
Od 165173, 193101, 04031

BIX BEIDERBECKE: Pianosolo. New York, 9. september 1927.

81426-B Bixology (In A Mist*) (Beiderbecke) OK 40916*, Voc 3150, Par R-3504,
R-1838, A-6236, 8571, Od 250531,
295124, A-2334, A-286085, HJCA HC-
601, Tpl 553

TRAM, BIX AND LANG: Bix Beiderbecke, c, p / Frank Trumbauer, Cm / Eddie Lang, g.
New York, 17. september 1927.

81450-A Wringin' An' Twistin' OK 40916, Col 37806, Voc 3150,
Par R-3504, R-2532, Od 193104, A-2338
Noen utgaver viser Arthur Schutts navn på etiketten og «"their four-piece orchestra."

FRANKIE TRUMBAUER AND HIS ORCHESTRA: Frank Trumbauer, Cm dir: Bix
Beiderbecke, c / Bill Rank, tb / Don Murray, cl, bar / Bobby Davis, as / Adrian Rollini, bsx /
Joe Venuti, vn / Frank Signorelli, p / Eddie Lang, g / Chauncey Morehouse, d. New York, 28.
september 1927.

81488-A Humpty Dumpty (Livingston) OK 40926, Par R-3464, TT-9073,
Od A-189075
81489-B Krazy Kat (Trumbauer) OK 40903, Par R-105, PO-56, Od 165223,
193101, A-189076

FRANKIE TRUMBAUER'S AUGMENTED ORCHESTRA: Som over, plus Frank Cush
eller ? Fred "Fuzzy" Farrar, t; Lang plays bj; Irving Kaufman, v. New York, 30. september
1927.

81500-A I'm Wonderin' Who – vIK OK 40912, R-3463, A-4912,
Od A-189070

THE CHICAGO LOOPERS: Bix Beiderbecke, c / Don Murray, cl / Frank Trumbauer, Cm / Frank Signorelli, p / Eddie Lang, bj, g / Vic Berton, d. 20. oktober 1927.

? -1 (-3) Three Blind Mice (Trumbauer) PA 36729, Per 14910, HRS 1, Tpl 553,
Reediciones R-1001

? -2 Three Blind Mice (Trumbauer) Per 14910, HRS 1, Tpl 553,
Reediciones R-1001

*Pathé Actuelle 36724 og Perfect 14905 som WILLARD ROBISON AND HIS ORCHESTRA.
Platene er presset uten matrissenumre.*

LOU RADERMAN AND HIS PELHAM HEATH INN ORCHESTRA: Lou Raderman dir: Manny Klein og en til, t / tb / cl, ss, as / as / ts / p / bj / bb / d / Harry Donahey, v. New York, 3. mars 1928.

145722-2 Ol' Man River Har 607-H, Diva 1086 –P

Rust skriver: «Manny Klein confirmed his presence on this session, but the other trumpet (or it may be a cornet) sounds uncannily like Bix Beiderbecke, and Lou Raderman is quoted as asserting it was Beiderbecke.» Det kan naturligvis være flere musikere fra Trumbauer-kretsen med her også. Stilen er både cool og harmonisk progressiv.

FRANKIE TRUMBAUER AND HIS ORCHESTRA: Frank Trumbauer, Cm, dir: Bix Beiderbecke, c / Charlie Margulis, t / Bill Rank, tb / Irving "Izzy" Friedman, cl / Chester Hazlett, as / Min Leibbrook, bsx / Lennie Hayton, p / Eddie Lang, g / Harold McDonald, d / Scrappy Lambert, v / Bill Challis, a. New York, 10. april 1928.

400603-B Borneo - vSL / aBC OK 41039, Par R-203, Od 165360,
193190, A-189159 Col 20674

Parlophone R-203 som THE GOOFUS FIVE AND THEIR ORCHESTRA.

BIX BEIDERBECEK AND HIS GANG: Bix Beiderbecke, c / Bill Rank, tb / Izzy Friedman, cl / Min Leibbrook, bsx / Roy Bargy eller Tom Satterfield, p / Harold MacDonald, d. New York, 17. april 1928.

400617-C Thou Swell OK 41030, Col 35665, Par R-451,
R-2355, Od 165358, 193191, 194491,
A-189169

Harry Gale, d, erstatter MacDonald. Chicago, 7. juli 1928.

400994-A Ol' Man River OK 41088, Col 35666, UHCA 25,

Par R-2328, A-2776, PZ-11252,
Od 182555, 193328, A-189180,
Kismet K-722

FRANKIE TRUMBAUER AND HIS ORCHESTRA: Frank Trumbauer, Cm, as, v, dir:
Charlie Margulis, Andy Secrest, c / Bill Rank, tb / Chester Hazlett, as / Irving "Izzy"
Friedman, cl, ts / Min Leibbrook, bsx / Joe Venuti, vn / Lennie Hayton, p / Snoozer Quinn, g /
George Marsh, d. New York, 22. mai 1929.

401962-C Reaching For Someone – vSB OK 41268, Par R-420, 22430, B-27061,
Od 238080, A-189259, A-286012

Kurt Dieterle, Mischa Russell, vn, lagt til. New York, 30. april 1929.

401841-C I Like That (Trumbauer / Hayton) OK 41286, Par R-714, 22523,
Od ONY-41286, 165843, A-2318,
A-286019

Hoagy Carmichael, p, cel, erstatter Hayton; Matty Malneck erstatter Russel og Kurt Dieterle,
vn, lagt til, men minus Margulis, Rank, Friedman og Hazlett. New York, 10. oktober 1929.

403051-C Manhattan Rag (Carmichael) OK 41330, Par R-1978, A-6235,
Od 165949, 193497, A-2334, A-286087,
025412

III.I.III Eddie Lang og Joe Venuti

EDDIE LANG gitarsolo, akk. av Arthur Schutt, p*. New York, 1. april 1927.

80692-A *Eddie's Twister (Lang) OK 40807, Par R-3338, R-2493,
Od A-221056

JOE VENUTI & EDDIE LANG «Violin and Guitar With Piano by Arthur Schutt»³³¹

4. mai 1927.

| | | |
|---------|-----------------------|--|
| 81058-B | Doin' Things (Venuti) | OK 40825, Par R-3352, R-2632, Od 193014, A-189219, A-221055 |
|---------|-----------------------|--|

EDDIE LANG gitarsolo, akk. av Frank Signorelli, p. New York, 21. oktober 1927.

| | | |
|---------|--------------------------------------|------------------------------|
| 81559-A | Melody Man's Dream (Lang/Signorelli) | OK 40936, Par R-3468, R-2068 |
|---------|--------------------------------------|------------------------------|

| | | |
|---------|---------------------------|------------------------------|
| 81560-B | Perfect (Lang/Signorelli) | OK 40936, Par R-3468, R-2068 |
|---------|---------------------------|------------------------------|

New York, 29. mars 1928.

| | | |
|----------|-----------------------|---------------------------|
| 400182-B | Rainbow Dreams (Lang) | Par R-208, R-2646, A-2990 |
|----------|-----------------------|---------------------------|

| | | |
|----------|----------------------------|------------------------------|
| 400183-B | Add A Little Wiggle (Lang) | OK 41134, Par R-2646, A-2990 |
|----------|----------------------------|------------------------------|

JOE VENUTI – EDDIE LANG «Violin with piano accompaniment by F. Signorelli»³³²

New York, 21. juni 1928.

| | | |
|---------|-----------------------|------------------------------------|
| 45812-1 | Doin' Things (Venuti) | X LVA-3036, HMV 7EG-8109 (LP / EP) |
|---------|-----------------------|------------------------------------|

| | | |
|---------|-----------------------|------------|
| 45812-2 | Doin' Things (Venuti) | BB B-10280 |
|---------|-----------------------|------------|

| | | |
|---------|--------------------------------------|-----------|
| 45812-3 | Doing Things ³³³ (Venuti) | Vic 21561 |
|---------|--------------------------------------|-----------|

EDDIE LANG gitarsolo, akk. av Rube Bloom, p. New York, 27. september 1928.

| | | |
|----------|--|---------------------|
| 401161-A | I'll Never Be The Same (Signorelli) (Just Pretty*) | Par R-1778, A-3560* |
|----------|--|---------------------|

III.IV Hoagy Carmichael

³³¹ Fra etikett på OKeh 40825

³³² Fra etikett på Victor 21561-A

³³³ Ibid.

Hoagy Carmichael, p, dir, erstatter Hitch; Bump droppet. Richmond, IN, 19. mai 1925.

12245-B Washboard Blues (Carmichael) Gnt 3066, Buddy 8005, Br 02206

12246-C Boneyard Shuffle (Carmichael) Gnt 3066, Buddy 8042

Buddy 8005 som MEMPHIS MELODY BOYS, 8042 som KING PORTER AND HIS ORCHESTRA.

Emil Seidel, p, dir: / Byron Smart, t / Oscar Rossberg, tb / Gene Woods eller Dick Kent, as / Maurice Bennett, ts / Don Kimmell, g / Hoagy Carmichael, p, v / Paul Brown, bb / Cliff Williams, d. Rust «In the Gennett files, the artist credit for matrix 13191 is given as "Hoagy Carmichael and two other fellows.» Richmond, IN, 31. oktober 1927.

13189-A Friday Night – cHC (Carmichael) Gnt 6295, Ch 15420, Spr 310

13190 Stardust – pHc (Carmichael) Gnt 6311, Sentry 4011

13191,-A When Baby Sleeps Gnt kassert

Champion som MALCOLM WEBB AND HIS GANG; Gennett 6295 som EMIL SEIDEL AND HIS ORCHESTRA.

CARMICHAEL'S COLLEGIANS: Hoagy Carmichael, p, v, dir: Bud Dant, c / Chauncey Goodwin, cl, as / Harold Keating, cl, ts / Eddie Wolfe, vn / Arnold Habbe, bj / Jack Drummond, sb / Andy van Sickle, d. Richmond, IN, ca.2. mai 1928.

13724-B Walkin' The Dog (Carmichael) Gnt 6474, Ch 16453, 40001, Br 02504

HOAGY CARMICHAEL AND HIS ORCHESTRA: Hoagy Carmichael, p, v, dir: Ray Connolly, Andy Anderson, c / Warren Carr, tb, a / Chauncey Goodwin, cl, as / George Harper, ts / Fizz Goodrich, bar / Eddie Wolfe, vn / Harry Werner, bj, g / Charles Dowling, sb / Bob Vollmer, d. Chicago, 19. februar 1929.

50500- Walkin' The Dog (Carmichael) Vic LSA-3180 (LP)

JOHNNY RINGER'S ROSEMONT ORCHESTRA: Johnny Ringer, d, dir: Sammy Castin, t / Gus Fetterer, cl, as / Bill King, cl, ts / Harry Radford, p, a / Pete Epelitto, bj / bb. New York, 16 september 1927.

GEX-878 Gold Digger (Donaldson - Ellington) Gnt 6280, Ch 15366, Spr 310
(Champion som WALLY SPENCER'S GEORGIANS.)

III.I.V

Paul Whiteman

PAUL WHITEMAN AND HIS ORCHESTRA: Paul Whiteman dir: Henry Busse, Ted Bartell, t / Vincent Grande, tb / Max Farley, cl, as, f / Hal McLean, cl, as / Charles Strickfaden, as, bar / Matt Malneck, vl / Harry Perrella, p / Mike Pingitore, bj / Wilbur Hall, g / Al Armer, sb / George Marsh, d / Bing Crosby, Al Rinker, v. Orchestra Hall, Chicago, 22. desember 1926.

37285-4 Wistful And Blue - vBC-AR Vic 20418, HMV K-5131, El EG-446

Paul Whiteman dir: Henry Busse, Ted Bartell, Red Nichols, t / ? Vincent Grande, ? Wilbur Hall, tb / Max Farley, cl, as, a / Hal McLean, Chester Hazlett, cl, as / Charles Strickfaden, as, bar / Kurt Dieterle, Mischa Russell, Mario Perry, vn / Matt Malneck, vn, vl, a / Harry Perrella, p / Mike Pingitore, bj / Gilbert Torres, g / Al Armer, sb / George Marsh, d / Bing Crosby, Al Rinker, Harry Barris, v. New York, 29. april 1927.

38135-7 I'm Coming, Virginia - vBC-AR-HB / aMM Vic LPM-2071, LVA-1000, LX-995 (LP)

38135-9 I'm Coming, Virginia - vBC-AR-HB / aMM Vic 20751, El EG-614

Henry Busse, Vic d'Ippolito, Red Nichols, t / ? Wilbur Hall, ? Jack Fulton, tb / Max Farley, cl, as, a / Chester Hazlett, Hal McLean, Jimmy Dorsey cl, as / Charles Strickfaden, as, bar / Kurt Dieterle, Mischa Russell, Mario Perry, vn / Matt Malneck, vn, vl, a / Harry Perrella, p / Mike Pingitore, bj / Al Armer, sb / Vic Berton, d / Bing Crosby, Al Rinker, Harry Barris, v. New York, 24. mai 1927.

38779-1 Magnolia (Mix The Lot, What Have You Got?) - vBC-AR-HB / aMF
Vic 20679, HMV B-5317, El EG-582, Decatur 505

Henry Busse, Vic d'Ippolito, Red Nichols, t / Boyce Cullen, Wilbur Hall, Vincent Grande, tb / Max Farley, cl, as, a / Hal McLean as, cl, o / Chester Hazlett as, cl / Charles Strickfaden, ts, cl / Max Farley, as, cl / Kurt Dieterle, Mischa Russell, Mario Perry, Matt Malneck, Mischa Russell, John Bouman, vn, / Harry Perrella, p / Mike Pingitore, bj / Al Armer, sb / Vic Berton, d / Bing Crosby, Al Rinker, Harry Barris, v. New York, 8. juni 1927.

39228-1 Soliloquy (Bloom) Kassert

38778-6 Soliloquy (Bloom) Voc 35828, HMV C-1652

Denne innspillingen er ikke listet hos Rust. Opplysningene er hentet fra Whiteman-biografien til Don Rayno, som skriver: «Rube Bloom, the composer of 'Soliloquy' may have made this

*chart for Whiteman. No arranger is listed on the arrangement at Williams College. As a concert work, it is almost certain if any of Whiteman's arrangers had done it, it would have been Grofé, but he always signed his work.»*³³⁴

Charlie Margulis eller Bob Mayhew, t, erstatter Nichols; Hall og Fullton tb; Tommy Dorsey, t, tb, tilkommer; Harold MacDonald, d, erstatter Berton; Don Redman, a. Camden, NJ, 11. august 1927.

39559-1 Whiteman Stomp (Waller) – aDR HMV X-4616

39559-2 Whiteman Stomp (Waller) – aDR Vic 21119, HMV B-5577, EI EG-807

Busse, d'Ippolito, Dorsey, t, tb; Hazlett, Farley, Dorsey, Strickfaden; Malneck; Perrella; Pingitore; Hall, g; Armer; McDonald, Crosby, Rinker, Barris. Camden, NJ, 16. August 1927.

39569-3 Five, Step - vBC-AR-HB / aMM Vic 20883, HMV B-5511, K-5333,
EI EG-700

Hall spiller sannsynligvis annentrombone her. Camden, NJ, 20. august 1927.

39577-8 It Won't Be Long Now - vBC-AR-HB Vic 20883, HMV B-5555,
EI EG-700

Henry Busse, t / Tommy Dorsey, tb / Max Farley, bar / Jimmy Dorsey, cl / Harry Perella, p / Steve Brown, sb / Mike Pingitore, bj / Harold McDonald, d.

New York, 22. september 1927.

40231-1-2 Wang-Wang Blues (24391-3-4) Vic Kassert (opptaket er bevart)

PAUL WHITEMAN AND HIS CONCERT ORCHESTRA: Paul Whiteman dir: Bix

Beiderbecke, c / Tommy Dorsey, Boyce Cullen, tb / Jimmy Dorsey, cl, as / Chester Hazlett, bcl / Charles Strickfaden, bar / Kurt Dieterle, Mischa Russell, vn / Matt Malneck, vl / Hoagy Carmichael, p, v / Wilbur Hall, g / Steve Brown, sb / Harold MacDonald, d, vib / Bill Challis, a. Chicago, November 18, 1927.

40901-1 Washboard Blues (Carmichael) - vHC / aBCh Vic 35877, 36186 (12")

40901-4 Washboard Blues (Carmichael) - vHC / aBCh Vic 74109 (LP)

PAUL WHITEMAN AND HIS ORCHESTRA: Paul Whiteman dir: Henry Busse, Charlie Margulis, t / Bix Beiderbecke, c / Wilbur Hall, Tommy Dorsey, tb / Chester Hazlett, Hal

³³⁴ Rayno, *Paul Whiteman*, 585-586.

McLean, as / Jimmy Dorsey, Nye Mayhew, Charles Strickfaden, as, bar / Kurt Dieterle, Mischa Russell, Mario Perry, Matt Malneck, vn / Harry Perrella, p / Mike Pingitore, bj / Mike Trafficante, bb / Steve Brown, sb / Harold MacDonald, d / Bing Crosby, Al Rinker, Harry Barris, Jack Fulton, Charles Gaylord, Austin Young, v / Bill Challis, a. Chicago, 23. november 1927.

| | | |
|---------|-------------------------------------|--|
| 40937-2 | Changes - vBC-AR-HB-JF-CG-AY / aBCh | Vic 25370 |
| 40937-3 | Changes - vBC-AR-HB-JF-CG-AY / aBCh | Vic 21103, HMV B-5461, B-8913, GW-1795, JK-2809, K-5368, N-4475, El EG-690, Bm 1032 |

HMV K-5368 som PAUL WITHEMAN ET SON ORCHESTRE.

Margulis; Beiderbecke; Rank, Jimmy Dorsey, c, cl; Trumbauer, Cm; Min Leibbrook, bsx, Bill Challis, p, a; Malneck; Carl Kress, bj, added; McDonald. Leonard Joy, recording director; Liederkrantz Hall, New York, 12. januar 1928.

| | | |
|---------|-----|--------------------------------|
| 30172-6 | San | Vic 24078, HMV B-5581, Bm 1031 |
| 30172-7 | San | Vic 25367 |

On 41689-4-6, Charlie Margulis, t, erstatter Pinder; Red Mayer, cl, ts / Kurt Dieterle, Mischa Russell, vn / Matt Malneck, vn, a, tilkommer; Harry Barris, p, erstatter Bargo; Leibbrook dobler på bsx; no sb. Busse, Margulis, Pinder; Beiderbecke; Cullen, Hall, Rank, Fulton; Frank Trumbauer, Izzy Friedman, cl, as; Chester Hazlett, cl, bcl, as; Rube Crozier, cl, ss, as bsx, bsn; Red Mayer, cl, ts; Strickfaden, ts, bar, ca; samme vn pluss Mario Perry; Bargo; Pingitore; Leibbrook; Trafficante; McDonald; Bill Challis, a,. Tom Satterfield, studio produsent. New York, 28. februar 1928.

| | | |
|---------|--------------|-----------------------------------|
| 43118-1 | Sugar – aBCh | Vic 25368, HMV B-8931, JK-2810 |
| 43118-2 | Sugar – aBCh | Vic 21464 |

Bill Challis dir. Det fulle orkesteret, uten Fulton, alle tre Mayhewsene, og Bowman; Ferde Grofé, p, erstatter Perrella. Challis, studioprodusent Camden, NJ, 28. januar 1928.

| | | |
|---------|-----------------------------------|--|
| 41471-3 | Back In Your Own Back Yard – aBCh | Vic 21240, HMV B-5564, K-5606, El EG-1161 |
| 41471-4 | Back In Your Own Back Yard – aBCh | Vic 27689 |

| | | |
|---------|---|--------------------------------|
| 41681-2 | There Ain't No Sweet Man That's Worth The Salt Of My Tears - vBC-AR-HB-JF-CG-AY / aTS | Vic 25675, HMV B-8929, JK-2822 |
| 41681-3 | There Ain't No Sweet Man That's Worth The Salt Of My Tears - vBC-AR-HB-JF-CG-AY / aTS | Vic 21464, HMV B-5515, Bm 1031 |

146316-9 'Tain't So, Honey, 'Tain't So (Robinson) - vBC / aBCh Col 1444-D, 4981,
07003, A-8230, J-533

III.II Andre aktører i New York

| | | |
|---------------------------|--------|--------------------------------|
| E-27099 | Borneo | Br 3887, 3775 (Britisk utgave) |
| Som over, men uten vokal. | | |
| E-27100 | Borneo | Br A-7716 |

THE CALIFORNIA RAMBLERS Arthur Hand, vn, dir: Red Nichols, Frank Cush, t / Tommy Dorsey, tb / Jimmy Dorsey, Arnold Brilhart, cl, as / Freddy Cusick, cl, ts / Adrian Rollini, bsx / Irving Brodsky, p / Tommy Felling, bj / Stan King, d, k. New York, 9. Juni 1925

140674-2 I'm Gonna Charleston Back To Charleston Col 419-D

THE CALIFORNIA RAMBLERS: Chelsea Quealey, Bill Keyes, t / Bobby Davis, cl, ss, as / Max Farley, cl, ts / Adrian Rollini, bsx, gfs / Jack Russin, p / Tommy Felling, bj / Herb Weil, d.). New York, 26. Juli 1927. (Rust: 256)

| | | |
|--------|-------------------|---|
| 7407-1 | Delirium (Schutt) | Ban 6049*, Dom 4014, 21316, Re 8376, Apex 8644 |
| 7407-2 | Delirium (Schutt) | Or 980 |

JOE CANDULLO AND HIS EVERGLADES ORCHESTRA: Joe Candullo, vn, v, dir: 2 t / tb / 2 cl, as / cl, ts / p / bj / bb / d. New York, 2. september 1926.

New York, 28. desember 1926.

| | | |
|-------|-----------|----------|
| 11402 | The Chant | Ed 51912 |
|-------|-----------|----------|

Joe Candullo, vn, v, dir: 2 t / tb / 2 cl, as / ts / Chalmers McGregor, p / bj / bb / d. New York, 15. februar 1927.

GEX-533,-A Go, Joe, Go (Napoleon – Signorelli) Gnt kassert

GEORGIA MELODIANS: Charles Boulanger, vn, dir: Ernie Intlehouse, sannsynligvis Mickey Bloom, t / Herb Winfield, tb / Merritt Kenworthy, cl / Clarence Hutchins, ts, bar / Oscar Young, p / Elmer Merry, bj / bb / Carl Gerold, d.
New York, 9. april 1926.

| | | |
|-------|-----------------------------|----------|
| 10917 | Rhythm Of The Day (Lindley) | Ed 51730 |
|-------|-----------------------------|----------|

THE LUMBERJACKS: Bill Moore og ukjent, t / Tommy Dorsey, tb / Dick Stabile, cl, as / Jack Pettis, Cm, ts / Al Goering, p / Clay Bryson, bj / Merrill Kline, bb / Dillon Ober, d. New York, c. 17. oktober 1928.

3411-A Black Beauty (Ellington) Cam 8352, Lin / Mit 3000, Ro 775

ORIGINAL INDIANA FIVE: Tom Morton, d, v, dir: James Christie, t / Pete Pellizzi, tb / Nick Vitalo, cl, as / Harry Ford, p / New York, 30. november 1925.

9879, -A 'Tain't Cold (Barris) Gnt kassert

New York, 18. mai 1926.

142221-3 Deep Henderson Har 217-H, VT 1217-V

Tony Tortomas erstatter Christie, t. Tony Colucci, bj, lagt til.

New York, 24. desember 1926.

142999-2 The Chant Har 387-H, VT 1387-V

Ukjent bsx lagt til. New York, mai 1927.

7291-2 Struttin' Jerry (Ford) Ban 6023, Dom 3997, Je 5067, Or 977,
Re 8354, Sil 21509

Jewel 5067 og Oriole 977 som DIXIE JAZZ BAND.

New York, 26. mai 1927.

144226-3 Play It Red (Barris) Har 432-H, VT 1432-V

144227-3 Struttin' Jerry (Ford) Har 459-H, VT 1495-V

BOYD SENTER AND HIS SENTERPEDES: Mickey Bloom, t / Tommy Dorsey, tb / Boyd Senter, cl, t* / Jimmy Dorsey, as / Jack Russell, p / Eddie Lang, g / Vic Berton, d. New York, 8. mai 1928.

400653-B Original Chinese Blues OK 41163, Par R-143, A-3342,
Od 165577, 193272

400654-B *Somebody's Wrong OK 41059, Voc 3031, Od 193272,
A-189162

CALIFORNIA RAMBLERS: Arthur Hand, vn, dir: Red Nichols, Frank Cush, t / Tommy Dorsey, tb / Jimmy Dorsey, Arnold Brilhart, cl, as / Freddy Cusick, cl, ts / Adrian Rollini, bsx / Irving Brodsky, p / Tommy Felling, bj / Stan King, d/ k. New York, 18. november 1924. New York, 9. juni, 1925.

140674-2 I'm Gonna Charleston Back To Charleston Col 419-D

CASS HAGAN AND HIS HOTEL MANGER ORCHESTRA: Cass Hagan, vn, dir: Bob Ashford, Bo Ashford, t / Tom Dowd, tb / Jack Towne, cl, as, bar / Roy Thrall, as / Frank Crum, ts / Fred Frank, p, or / Jim Mahoney, bj / Ed Brader, bb, sb / Chick Condon, d / Arthur Fields, v. New York, 24. mai 1927.

144216-3 Melancholy Charlie Col 1033-D

CASS HAGAN AND HIS PARK CENTRAL HOTEL ORCHESTRA: som over, men but Red Nichols, t, er lagt til; Al Philburn, tb, erstatter Dowd. New York, 18. juli 1927.

144617-2 The Varsity Drag - vFB-LJ-ES

ISHAM JONES AND HIS ORCHESTRA: Isham Jones, ts, dir: Frank Quartell, t / Charles Rocco, c / Carroll Martin, Guy Carey, tb / Al Mauling, cl, as, o / Artie Vanasec, ss, vn / Leo Murphy, vn / Roy Bargy, p / Joe Miller, bj / Pierre Olker, bb / Arthur Layfield, d. New York, 6. mai 1926.

E-19169 / 70 Three-Thirty Blues Br 3204

HAL KEMP AND HIS ORCHESTRA: Hal Kemp, cl, as, dir: Wade Schlegel, t / Keith Roberts, tb / Ben Williams, cl, as, bar / Saxie Dowell, cl, ts / John Scott Trotter, p / Olly Humphries, bj / Jim Mullen, bb / Skinny Ennis, d. New York, 24. februar 1927.

E-4751; Brown Sugar E-21734 Br 3486, A-415,
Voc 15544

E-4752 Brown Sugar Br A-415

Vocalion som SOUTHLAND SYNCOPATORS. Se også under «Andre steder i USA».

MENDELLO AND HIS FIVE GEE-GEES: (fornavn ukjent) Mendello, c / ? Glenn Miller, tb / ? Fud Livingston, cl / ? Arthur Schutt, p / ? Carl Kress, g / ? Vic Berton, d / Jack Kaufman, v.. New York, 15. august 1928.

8148-1 Cool Papa (You'd Better Warm Up) – vJK Ban 6206, Or 1371

8149-1 Sunday Afternoon – vJK Ban 7248, Or 1387

8150-1 High Hattin' Hattie – vJK Ban 6213, Or 1363

New York, 16. oktober 1928.

8261-1 Dixie Drag (Blue Bottom) Je 5446, Cr 81020

8261-2 Dixie Drag (Blue Bottom) Ban 6214, Je 5446, Or 1396,
Apex 8877

8262-2 Baby's Coming Back – vJK Ban 6205, Chg 919, Dom 31020, Je 5405,
Or 1360, Apex 8863, Cr 81038, LS 24368,
Mic 22368, St 10416

SEATTLE HARMONY KINGS: Eddie Neibaur, cl, ts dir: Earl Baker, Marvin Hamby, t / Bennie Neibaur, tb, v / Rosy McHargue, cl, as / Joe Thomas, p / Leon "Sleepy" Kaplan, bj / Swede Knudsen, bb / Richie Miller, d. Camden, NJ, 2. september 1925.

33196-7 Darktown Shuffle Vic 19772

Artie Seaberg, cl, as, lagt til. New York, July 26, 1926.

35951-1-2-3 Nervous Charlie Stomp (Nichols) Vic unissued

MILT SHAW AND HIS DETROITERS: Milt Shaw, vn, dir: 2 t / tb / 2 cl, as / cl, ts / p / bj / bb / d / Al Shayne, Eddy Thomas, v; Herbert Spencer, Joe Glover, a. New York, 5. mars 1928.

E-7194 / 5 Borneo - vAS / aJG Voc 15666

(Nathaniel Shilkret) ALL STAR ORCHESTRA: Nat Shilkret dir: Fuzzy Farrar og to til, t / Tommy Dorsey, tb / Dudley Fosdick, mel / Max Farley, cl, as, f / Fud Livingston, cl, ts / 2 others, s / Joe Venuti, Lou Raderman, vn / Milt Rettenberg, p / Carl Kress, bj, g / Joe Tarto, bb / Chauncey Morehouse, d, vib / Gene Austin, v. New York, 1. mai 1928.

43688-2 Add A Little Wiggle Vic 21423

JOHNNY RINGER'S ROSEMONT ORCHESTRA: Johnny Ringer, d, dir: Sammy Castin, t / Gus Fetterer, cl, as / Bill King, cl, ts / Harry Radford, p, a / Pete Epelitto, bj / bb. New York, 16 september 1927.

GEX-878 Gold Digger (Donaldson - Ellington) Gnt 6280, Ch 15366, Spr 310
Champion som WALLY SPENCER'S GEORGIANS.

III.III Utenfor New York

III.III.I Coon-Sanders-orkesteret

Selv om de fleste av innspillingene under er gjort i Chicago, var The Coon-Sanders' Original Nighthawk Orchestra basert i Kansas City.³³⁵ Med sine mange progressive komposisjoner kan Joe Sanders, den ene av orkesterets to ledere, defineres som en futurist. Orkesteret går vel å merke ikke inn i et cool-uttrykk, slik futuristene i New York gjør. I perioden 1926-1926 er orkesterets arrangementer generelt rikt krydret med progressive elementer, kun de mest gjennomført futuristiske platene er tatt med her.

COON-SANDERS' ORIGINAL NIGHTHAWK ORCHESTRA: Joe Sanders, p, v, og Carlton Coon, d, v, dir: Bob Pope, Joe Richolson, t / Rex Downing, tb / Harold Thiell, John Thiell, cl, as / Floyd Estep, cl, ts / Russ Stout, bj / Elmer Krebs, bb. Chicago, 9. mars 1926.

35034-4 Deep Henderson Vic 20081, HMV B-5121, AM-616

Chicago, 8. desember 1926.

37214-3 High Fever (Sanders) Vic 20461

7216-2 Brainstorm (Sanders) Vic 20390, HMV B-5289

Chicago, 25. juni 1927.

39065-3 Roodles (Sanders) Vic 20785

Kansas City, 13. desember 1927.

41369-3 Louder And Funnier (Sanders) Vic V-38083

41370-2 Sluefoot - vJS, CC (Sanders) Vic 21305

³³⁵ Edminston, Fred W. *The Coon Sanders Nighthawks: «The Band That Made Radio Famous»*. Jefferson, NC: McFarland and Company, Inc., Publishers, 2003.

Kansas City, 14. desember 1927.

41373-1 The Wail (Sanders) Vic 21305

41374-3 Hallucinations (Sanders) Vic 21397

Chicago, 19. mai 1928.

42374-2 Ready For The River – vJS Vic 21501, HMV B-5561, EA-378

LOUISIANA RHYTHM KINGS: besetning ukjent.

Chicago, 21. Juli 1928.

C-2217- Skinner's Sock Voc 15729

C-2218- Hallucinations (Sanders) Voc 15729

Ifølge Rust antas det at dette er en mindre gruppe musikere fra The Coon-Sanders Original Nighthawk Orchestra. Orkesteret har en særegen stil, som er lett gjenkjennelig på disse to platene.

COON-SANDERS' ORIGINAL NIGHTHAWK ORCHESTRA: samme besetning som tidligere. Chicago, 27 juni, 1928.

46004-3 Blazin' (Sanders) Vic 21680

Chicago, 12. februar 1929.

48880-2 Tennessee Lazy – vJS (Sanders) Vic 21939

Chicago, 23. februar 1929.

50519-3 Kansas City Kitty – vJS Vic 21939

Chicago, 29. November 1929.

57499-3 We Love Us – vJS (Sanders-Moore) Vic 22304, HMV R-14401

III.III.II Andre utøvere

WALTER ANDERSON AND HIS GOLDEN PHEASANT HOODLUMS: Walter Anderson, d, dir: Eddie Bratton, t / Norman Hendrickson, tb / Dick Hall, cl, as / Arthur Swaline, p / Les Backer, bj, g, v / Gordie Greene, bb. St. Paul, MN, 29. september 1927..

13108-A Sugar Foot Strut Gnt 6278, Ch 15363

13124 Mokus Gnt 6342, GS 40105

Richmond, IN, c. 20. april 1928.

13652-B Riverboat Shuffle (Carmichael) Ch 15477

EDDIE CARLEW'S BABY ARISTOCRATS ORCHESTRA: Eddie Carlew, d, dir: Harry Conner, t / tb / Frankie Roberts, cl / as / ts / p / Sarg Farrell, bj / Glenn Hornbeck, bb. St. Paul, MN, May 28, 1927.

Gennett som BABY ARISTOCRATS BAND, Champion som PALMETTO NIGHT CLUB ORCHESTRA.

CHARLIE DAVIS AND HIS ORCHESTRA: Charlie Davis dir: Harry Williford, t, v / Ralph Hayes, t / Earle Moss, t, a / Charlie Fach, Phil Davis, tb / Reagan Corey, Karl van der Walle, as / Ray Schonfeld, Paul Miller, ts / Fritz Morris, Ralph Bonham, Myron Fisher, vn / Bob Adamson, vc / Kenny Knott, p / Dick Powell, bj / Lew Turman, sb / Ralph Lillard, d.
Indianapolis, IN, 25. juni 1928.

E-7475 The Drag (Lillard) Voc 15701

FRED ELIZALDE'S CINDERELLA ROOF ORCHESTRA: Fred Elizalde, p, a, dir: Ted Schilling, t / tb / cl, as / Manuel "Lizz" Elizalde, as / ts / vn, g* / bj / bb / d. Hollywood, ca. juni 1926. (Rust 513)

| | | |
|----------|-------------------------------|----------|
| 1309 | Boneyard Shuffle (Carmichael) | Hwd 1012 |
| 1317 | Melancholy Weeps (Elizalde) | Hwd 1013 |
| 1318 | Tickling Julie (Elizalde) | Hwd 1015 |
| (Ukjent) | Siam Blues (Elizalde) | Hwd 1015 |

HAL KEMP AND HIS ORCHESTRA: Hal Kemp, cl, as, dir: Dick Mackie, t / Ben Williams, cl, as, bar / Saxie Dowell, cl, ts / John Scott Trotter, p / Harry Pond, bj / Skinny Ennis, d. Atlanta, 20. april 1926.

142053-1 Blue Rhythm (Kemp) Col 671-D

Se også under «Andre aktører i New York,.

New York, 15. april 1927.

E-22442 / 43 / 44 Go, Joe, Go (Napoleon – Signorelli) Br kassert

New York, 5. mai 1927.

E-22978 Go, Joe, Go (Napoleon – Signorelli) Br 3536

DONALD LINDLEY AND HIS BOYS: Donald Lindley, t / Shorty Lantz or Mike Durso, tb / Phil Wing, cl, as / Mutt Hayes, ts / Henry Winston, p / Julian Davidson, g / Pierre Olker, sb / Art Layfield, d. Chicago, 31. mars 1928.

145863-3 Slidin' Around Col 1443-D, Re G-20289

145864-2 Nothin' Doin' Col 1443-D, Re G-20289

GEORGE MCMURPHEY AND HIS ORCHESTRA: besetning ikke oppgitt.

Los Angeles, 18. juni 1928.

146451-2 Trumpet Sobs (Nichols) Col 1526D³³⁶

GEORGE OSBORN AND HIS ORCHESTRA: Phil Burdick, Phil Bibbs, t / Hal Runyon, tb / Bill Burdick, cl / George Rice, Jack Moroni, as, ts / Emery Graneer, vn / Rollie Altmeyer, p / Larry Arndt, bj / Eli Barnett, d / Don Guthrie, x. Lowry Hotel, St. Paul, ca. 18. juni 1927.

12868 Brainstorm Gnt 6215, Ch 15323

Champion 15323 som FRANK HENDERSON AND HIS ORCHESTRA.

ART LANDRY AND HIS ORCHESTRA: Art Landry, cl, as, vn, dir: Jimmy Greco, Skid Owens, t / Al Marineau, tb / Joe Smith, Carl Gauper, cl, as / Denny "Dinty" Curtis, cl, ts / Red Thomas, p / Dick Humphrey, bj / Wilbur Edwards, bb / Pat Burns, d, k. Henry Burr, v. Camden, NJ, 14. november, 1925.

33614-4 The Camel Walk Vic 19858

³³⁶ The Online Discographical Project, «COLUMBIA (USA) 1500D to 1999D Numerical Listing»

III.IV Innspillinger av svarte artister

III.IV.I Fletcher Henderson

FLETCHER HENDERSON AND HIS ORCHESTRA: Fletcher Henderson, p, a, dir: Elmer Chambers, c / Teddy Nixon, tb / Don Redman, cl, as / ? Coleman Hawkins, ts / Charlie Dixon, bj. New York, 5. oktober 1923.

12080 / 81 Just Hot (Napoleon – Signorelli) Voc 14691, Bel 400, Gmn 1427

Beltona som AMERICAN DANCE ORCHESTRA; Guardsman som NEW JERSEY DANCE ORCHESTRA.

FLETCHER HENDERSON AND HIS ORCHESTRA: Fletcher Henderson, p, a, dir: Elmer Chambers Howard Scott, c / Charlie Green, tb / Don Redman, cl, as / ukjent, as / Coleman Hawkins, cl, ts, bsx / Charlie Dixon, bj / Ralph Escudero, bb / Kaiser Marshall, d. New York, 29. august 1924.

13632 The Meanest Kind Of Blues (Napoleon – Signorelli)

Voc 14880, Sil 3026, Gmn 7005

Guardsman som ORIGINAL BLACK BAND.

FLETCHER HENDERSON AND HIS ORCHESTRA: Fletcher Henderson, p, a, dir: Elmer Chambers, Howard Scott, Louis Armstrong, t / Charlie Green, tb / Buster Bailey, cl, as / Don Redman, cl, as, a / Coleman Hawkins, cl, ts / Charlie Dixon, bj / Ralph Escudero, bb / Kaiser Marshall, d. New York, 14. november 1924.

140138-4 The Meanest Kind Of Blues (Napoleon-Signorelli)

Col 249-D

THE DIXIE STOMPERS: Fletcher Henderson, p, a, dir: Russell Smith (?), Joe Smith, t / Charlie Green, tb / Buster Bailey, Don Redman, cl, as / Coleman Hawkins, cl, ts, bsx / Charlie Dixon, bj / Ralph Escudero, bb / Kaiser Marshall, d. New York, 22. desember 1925.

141423-3 Chinese Blues (Waller)

Har 92-H

THE DIXIE STOMPERS: Fletcher Henderson, p, dir: Joe Tarto, a / Russell Smith, Joe Smith, t / Charlie Green, tb / Buster Bailey, cl, as / Don Redman, cl, as, gfs, a / Coleman Hawkins, cl, ts, bsx / Charlie Dixon, bj / Kaiser Marshall, d /. New York, 20. januar 1926.

141527-3 Nervous Charlie Stomp (Nichols)

FLETCHER HENDERSON AND HIS ORCHESTRA: Fletcher Henderson dir. Russell Smith, Joe Smith, Tommy Ladnier, t / Benny Morton, tb / Buster Bailey, cl, ss, as / Don Redman, cl, as, a / Coleman Hawkins, cl, ts / Fats Waller, p, or / Charlie Dixon, bj / June Cole, bb, vc / Kaiser Marshall, d. New York, 3. november 1926.

142903-2 The Chant - orFW / aDR Col 817-D, J-132, Nipponophone 17150

Fletcher Henderson, p, erstatter Waller. New York, New York, 8. desember 1926.

E-4184; Hot Mustard (Henderson) E-20990 Voc 1055, 15497, Br 3406,
02001, 40886, A-215, A-9733, A-500388

Br 40886 som ORQUESTA DE F. HENDERSON. Noen kopier av Brunswick 02001 spiller CLARINET MARMALADE, selv om etiketten lyder HOT MUSTARD.

THE DIXIE STOMPERS: Fletcher Henderson, p, a, dir: Joe Smith, Tommy Ladnier, t / ? Benny Morton, tb / Buster Bailey, cl, as / Don Redman, cl, as, a / Coleman Hawkins, cl, ts, bar / Charlie Dixon, bj / June Cole, bb, v / Kaiser Marshall, d. New York, 20. januar 1927.

143332-3 Have It Ready (Henderson) Diva 2467-G, Har 467-H, VT 1467-V

FLETCHER HENDERSON AND HIS ORCHESTRA: som over, pluss Russell Smith, t / Jimmy Harrison, tb / June Cole, bb; Don Redman, v; Hawkins spiller kun cl. New York, 21. januar 1927.

E-4406; Have It Ready (Henderson) E-21424 Br 3460, Voc 15532

FLETCHER HENDERSON AND HIS ORCHESTRA: Fletcher Henderson, p, a, dir: Russell Smith, Joe Smith, Tommy Ladnier, t / Jimmy Harrison, Benny Morton, tb / Buster Bailey, cl, as / Don Redman, cl, as, a / Coleman Hawkins, cl, ts / Charlie Dixon, bj / June Cole, bb / Kaiser Marshall, d. New York, 28. april 1927.

144063-2 P. D. Q. Blues (Henderson) Col 1002-D, 4560, J-250

Som over, men med Fats Waller, p. New York, May 11, 1927.

144132-2 Whiteman Stomp – aDR Col 1059-D, 4561, BF-409, DF-3081,
J-285, LF-227

FLETCHER HENDERSON AND HIS ORCHESTRA: Fletcher Henderson, p, dir: Donald Lindley, a / Russell Smith, Joe Smith, Tommy Ladnier, t / Jimmy Harrison, Benny Morton, tb / Buster Bailey, Jerome Pasquall, cl, as / Coleman Hawkins, cl, ts / Charlie Dixon, bj / June Cole, bb / Kaiser Marshall, d; Donald Lindley, a. New York, 4. november 1927.

144954-1-2-3 A Rhythmic Dream (Lindley) – aDL Col refusert

III.IV.II Andre artister i New York

(DUKE ELLINGTON) THE WASHINGTONIANS: Duke Ellington, p, dir: Rube Bloom, a / June Clark, Louis Metcalf, t / Joe Nanton, tb / Otto Hardwick, ss, as, bar / ? Prince Robinson (og en til?) cl, ts / Fred Guy, bj / Henry Edwards, bb / Sonny Greer, d. New York, 30. april 1927.

E-4965; A-22809 Soliloquy (Bloom) Br 3526, 6804, A-428, A-81254,
A-500170, S-602067, Voc 15555, B-220

Vocalion 15555 som TRAYMORE ORCHESTRA.

THE WASHINGTONIANS: Duke Ellington, p, a, dir. Arthur Whetsel, Louis Metcalf, t / Joe Nanton tb / Otto Hardwick, ss, as, bar, bsx / Harry Carney, cl, as, bar / Barney Bigard, cl, ts / Fred Guy, bj / Wellman Braud, sb / Sonny Greer, d. New York, 21. mars 1928.

E-7512; E-27093 Black Beauty (Ellington) Br 4044
E-7512; E-27094 Black Beauty (Ellington) Br 4009, 6803, 01512, 02306, A-7845,
A-9611, A-500190, Voc 15704,
Dec MU-60523

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA: som over, men Bubber Miley, t, erstatter Metcalf. New York, 26. mars 1928.

43502-2 Black Beauty Vic 21580, BB B-6430, HMV B-4872,
B-6166, HN-557, JK-2726, K-8304,
R-14760

DUKE ELLINGTON: Piano solo. New York, 1. oktober 1928.

401172-B Black Beauty (Ellington) OK 8636, Par R-571, A-3462, Od 194234,
A-2326, A-286008

KING OLIVER AND HIS ORCHESTRA: King Oliver dir: Louis Metcalf, c / J. C. Higginbotham, tb / Charlie Holmes, cl, ss, as / Teddy Hill, ts / Luis Russell, p / Will Johnson, bj, g / "Bass" Moore, bb / Paul Barbarin, d / Walter Pichon, v. Liederkrantz Hall, New York, 16. januar 1929.

48333-1 Call Of The Freaks (Barbarin)³³⁷ Vic 741055, Historic HLP-33 (LPs),
HMV J.S. 43³³⁸

LEROY SMITH AND HIS ORCHESTRA: Leroy Smith, dir / John Long, vn / Frank Belt, Charlie Gaines, t / Robert Lewis, fh / Wilbur de Paris, tb / Emerson Harper, cl, as, o / Harold Henson, as, vc, sb / Stan Peters, ts, bsn / Harry Brooks, p / Sam Speed, bj / Fred Peters, bb / Edward Beeler, d. New York, c. 23. februar 1926.

43428-2 Rhapsody In Blue Vic 21328

43429-2 St. Louis Blues Vic 21328, 21472, MW 1140

III.IV.III Utenfor New York

DIXIE RHYTHM KINGS: Omer Simeon, cl, as, dir: Shirley Clay, George Mitchell, c / Cecil Irwin, cl, ts / William Barbee, p / Claude Roberts, bj / Hayes Alvis, bb / Wallace Bishop, d. Chicago, 23. september 1929.

C-4393-B The Chant

JELLY ROLL MORTON'S RED HOT PEPPERS: Jelly Roll Morton, p, dir: George Mitchell, c / Kid Ory, tb / Omer Simeon, cl / Johnny St. Cyr, bj / John Lindsay, sb / Andrew Hilaire, d. Webster Hotel, Chicago, 15. september 1926.

36241-1 The Chant HJCA HC-45

36241-3 The Chant Vic 20221, BB B-10253, HMV B-5164,
B-10456, AE-1753, HN-3172, JK-2759,
SG-459, El EG-383, EG-7774, Bm 1063

³³⁷ Fra etikett på His Master's Voice J.S. 43

³³⁸ HMV-utgaven er ikke listet hos Rust, men ble funnet avbildet på internett. Den er interessant fordi den, i motsetning til etiketter på en del andre utgaver, oppgir komponist. Slik man ofte ser, er komponisten av dette progressive stykket en av musikerne i orkesteret.

JELLY ROLL MORTON: klaversoloer. Camden, NJ, 8. juli 1929.

49451-1 Freakish (Morton) Vic 27565, HMV JK-2762, El EG-7776

49451-2 Freakish (Morton) Vic V-38527

McKINNEY'S COTTON PICKERS: Don Redman, cl, as, bar, v, dir: John Nesbitt, t, a /
Langston Curl, t / Claude Jones, tb / Milton Senior, cl, as / George Thomas, cl, ts, v / Prince
Robinson, cl, ts / Todd Rhodes, p, cel / Dave Wilborn, bj, g, v / Ralph Escudero, bb / Cuba
Austin, d, vib / Jean Napier, v. Chicago, 12. juli 1928.

46099-2 Stop Kidding (Neckbones And Sauerkraut) (Nesbitt) Vic V-38025

*Dette orkesteret er under ledelse av Don Redman, som på et tidligere tidspunkt var arrangør
hos Henderson. Det er han som orkestret "Whiteman Stomp", både for Henderson og
Whiteman".*³³⁹

JIMMIE NOONE'S APEX CLUB ORCHESTRA: Jimmie Noone, cl, v, dir: Joe Poston, cl, as
/ Zinky Cohn, p / Wilbur Gorham, bj / Bill Newton, bb / Johnny Wells, d. Chicago, 3. februar
1930.

C-5358- El Rado Scuffle Voc 1490

III.V Europeiske innspillinger

III.V.I Fred Elizalde

(Se også Fred Elizalde and his Cinderella Roof Orchestra, under «Andre steder I USA»)

FRED ELIZALDE AND HIS VARSITY BAND: Fred Elizalde, p, a, dir: John d'Arcy
Hildyard, t / Dick Battle, t, fh / Manuel "Lizz" Elizalde, Jack Donaldson, cl, as / Dan Wyllie,
as / Maurice Allom, ts, bar / George Monkhouse, bj / Bud Williams, bb / J. Eric Saunders, d.
Shepherds Bush, London, c. 28. mars, 1927.

[Mangler] Hurricane Br 1001

³³⁹ Rayno, *Paul Whiteman*, 171.

FRED ELIZALDE klaversoloer:

Piano solos, with Manuel "Lizz" Elizalde, as*. London, June, July, 1927.

E-114 Tickling Julie (Elizalde) Br 106

E-118 Melancholy Weeps (Elizalde) Br 106

[Mangler] Siam Blues (Elizalde) Br 102

FRED ELIZALDE AND HIS ORCHESTRA: Fred Elizalde, p, a, dir: Henry Levine, George Ratcliffe, t / Jack Miranda, Manuel "Lizz" Elizalde, cl, as / Joe Crossman, ts, bar / George Hurley, vn / Joe Brannelly, bj / Tiny Stock, bb / Max Bacon, d. London, juli-august 1927.

A-237 Rhythm Step (Elizalde) Br 114, Voc B-214 [**Tatt med under tvil**]

FRED ELIZALDE Pianosoloer. London, august 1927.

R-267 'Way Down Yonder In New Orleans Br 115, 02329

 Rhythm Step (Elizalde) Br 115

Pianosolo. London, september-oktober 1927.

[Mangler] Pianotrope Br 132, 02328

FRED ELIZALDE AND HIS MUSIC: Fred Elizalde, p, a, dir:Chelsea Quealey, Norman Payne, t / Bobby Davis, cl, ss, as / Harry Hayes, cl, as / Rex Owen, ts / Adrian Rollini, bsx, gfs, hfp / Len Fillis, g / Dick Maxwell, bj, g, v / Ronnie Gubertini, d. London, ca. 15. januar 1928.

473 Sugar Br 150, 02330

Br 02330 som FRED ELIZALDE

FRED ELIZALDE AND HIS MUSIC: Fred Elizalde, p, a, dir:Chelsea Quealey, Norman Payne, t / Bobby Davis, cl, ss, as / Harry Hayes, cl, as / Rex Owen, ts / Adrian Rollini, bsx, gfs, hfp / Len Fillis / Dick Maxwell, bj, g / Ronnie Gubertini, d. London, ca. 26. februar 1928.

[Mangler] You Can't Have My Sugar For Tea Br 146

[Mangler] Shy Anna Br 158

FRED ELIZALDE AND HIS HOT MUSIC: Fred Elizalde, p, a, dir. Chelsea Quealey, t / Bobby Davis, al, ss, as / Adrian

Rollini, bsx, gfs, hfp / Len Fillis, g / Ronnie Gubertini, d. London, ca. 11. mars 1928.

FRED ELIZALDE AND HIS MUSIC: Fred Elizalde, a, dir: Chelsea Quealey, Norman Payne, Nobby Knight, t / Frank Coughlan, tb / Bobby Davis, cl, ss, as / Phil Cardew, cl, as / Fud Livingston ts / Arthur Rollini, ts, / Adrian Rollini, bsx / George Hurley, Ben Frankel, Len Lees, vn / Billy Mason, p / Al Bowlly, g / Tiny Stock, bb, sb / Ronnie Gubertini, d. London, 12. april 1929.

E-2403-2 Singapore Sorrows

Par R-1201

III.V.II Al Starita

Mange av platene nedenfor er spilt inn under Jack Hyltons navn, men er under ledelse av saksofonisten Al Starita, som utmerker seg med mange futuristiske innspillinger. Futuristiske trekk er hørbare på atskillig flere plater enn dem som er listet her, kun de mest radikale er utvalgt.

JACK HYLTON'S KIT-CAT BAND: Al Starita, cl, as, dir: ? Tom Smith, Edwin Knight, t / Ted Heath, tb / Jim Kelleher, cl, as / George Smith, ts / Hugo Rignold, vn / Sid Bright, p / Len Fillis, bj, g / Alfred Fields, bb / Eric Little, d. Hayes, Middlesex, 7. oktober 1925.

Bb-6880-3 Riverboat Shuffle (Carmichael) HMV B-2167

Hayes, Middlesex, 20. november 1925.

Bb-7332-1 The Camel Walk HMV B-2230

JACK HYLTON'S KIT-CAT BAND: Al Starita, cl, as, dir: ? Tom Smith, Edwin Knight, t / Ted Heath, tb / Jim Kelleher, cl, as / George Smith, ts / Hugo Rignold, vn / Sid Bright, p / Len Fillis, bj, g / Alfred Fields, bb / Eric Little, d. Hayes, Middlesex, 19. januar 1927.

Bb-10084-1 Brown Sugar HMV B-5208

Denne utgivelsen som JACK HYLTON'S HYLTONIANS

PICCADILLY REVELS BAND: Ray Starita, cl, ts, v, dir: Freddy Pitt, Andy Richardson, t / Bill Hall, tb / Ernie Smith, cl, as, o / Phil Cardew, cl, as / Eric Siday, vn / Donald Thorne, p / Jack Hill, bj, g / Clem Lawton, bb / Rudy Starita, d, x. London, 20. januar, 1927.

WA-4726-1-2 Brown Sugar Col 4249

III.V.III Andre artister i England

BERT AMBROSE AND HIS ORCHESTRA: Sylvester Ahola, George Ratcliffe, t / Ted Heath, tb / Danny Polo, cl, as, bar / Joe Jeannette, cl, as, ts, f / Joe Crossman, cl, ts, bar / Eric Siday, Reg Pursglove, Ernie Lewis, vn / Bert Read, p, a / Joe Brannally, bj, g / Dick Escott, bb, sb / Max Bacon, d. Chelsea, London, 2. juni 1929

MB-205-3 Sugar Is Back

Dec M-33

Som over minus Crossmann, pluss Lou Abelardo v. Chelsea, London, 9. juli 1929. Chelsea, London, 2. januar 1930.

MB-798-1 Piccolo Pete

Dec M-111

THE DEVONSHIRE RESTAURANT DANCE BAND: Bert Firman, vn, dir: Frank Guarente, t / cl, as / Arthur Lally, cl, as, bar / cl, ts / John Firman, p, a / Jack Simmons, bj / bb, sb / Jack Trebble, d. Hayes, Middlesex, December 10, 1926. Bert Firman, vn, dir: Charles Rocco, t / cl, as / Arthur Lally, cl, as, bar. Hayes, Middlesex, 26. mai 1927.

Yy-10759-2 Sax Appeal (Livingston)

Zon 2948

DEBROY SOMERS BAND: Debroy Somers dir: Jimmy Wornell, Vernon Mayall, t / Jock Fleming, tb / Charlie Swinnerton J. Wright, as / Alec Avery, ts / Jean Pougnet, A. Jacobs, vn / Norman Perry, p / Nigel Newitt bj / Fred Underhaye, bb / Warwick Barnes, d. Wigmore Hall, London, 30. mars 1927.

WA-5137-2 Brainstorm

Col 4334

ERIC SIDAY: fiolinsolo, akk. av Rudy Starita, marimba. London, 13. juli 1927.

WA-5884-1-2 Go, Joe, Go (Napoleon-Signorelli) Col kassert

RAY STARITA AND HIS AMBASSADORS BAND: Ray Starita, cl, ts, dir: Max Goldberg, t, mel / Bert Wilton or Nobby Knight, t / Les Carew, tb / Edgar Bracewell, Ernie Smith, cl, as, bar / Ted Edbrooke, vn / Donald Thorne, p / Jack Hill, bj / Arthur Calkin, bb / Rudy Starita, d / Betty Bolton, v. London, May 4, 1929.

WA-8951-2 Wake Up, Chillun, Wake Up t – vBB

Col 5380, 01595

Denne platen er tatt med pga. sin cool-karakter. Svært interessant bruk av mellofon og vibrafon.

III.V.IV Andre europeiske land

BERNARD EJES DANSORKESTER: Mulig besetning: Leon Lijequist, Gösta «Smyget» Redlig, tp / ukjent, tb / Olle Henrikson, as, cl / Sam Jacobss as, bar / ukjent, ts / vl, blant annet Einar Groth / Gösta Säfbom, p / Jean Paban, bj / ukjent, bb / ukjent d, chimes / Sune Waldimir, a.

? Det låter som en saga av HC. Andersen HMV X-3443

JULIAN FUHS UND SEIN ORCHESTER: Julian Fuhs, p, a, dir: Wilbur Curtz, t / tb / Billy Bartholomew, cl, as / Charlie Vidal, cl, as / bsx / Harry Stafford, ts, a / Arno Lewitsch, vn / Mike Or tuso, bj / Charlie Hersdorf, d, k / ? Arthur Brosche, bb, sb. Berlin, ca. 9. februar 1927. BW-693-1 Deep Henderson El EG-424

LUD GLUSKIN ET SON JAZZ: Lud Gluskin, dir / Eddie Ritten, Julien Porret, t / Emile Christian, tb, bsx / Gene Prendergast, Merrow Bodge cl, as / Billy Bartholomew, as, cl, ss, Fred Zierer, vn / John W. Castellucci, bj, vn / Arthur Pavoni, bb / Joe Kreklow, p / Ted Goebel, d. Paris: 6. juli 1928.

8708 Whiteman Stomp (Waller) Pathé 8569 (horisontal)

Opplysningene er hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=YS6zYa2dzMA>

GREGOR AND HIS BOYS: Philippe Brun, t / Edmund Cohanier, as, cl / Lucien Moraweck, p, a. Paris, 4. Mai 1929.

? Gregorology (Moraweck) EBR FS-866

Opplysningene er hentet fra <http://www.redhotjazz.com/gregorboys.html>, 6. April 2015.

GREGOR ET SES GREGORIENS: Grégor Kélékian, dir, v / André Pico, Gaston Lapeyronnie, tp / Guy Paquinet eller Léon Vauchant-Arnaud, tb / Roger Fisbach, as / Charles Lisée, cl, as / Alix Combelle, ts, cl / Charles "Coco" Kiehn, ts / Stéphane Mougins, p / Edmond Massé, g / Raymond Van Der Notté, bb / Ray Allan, d / Lucien Moraweck g, v, a. Paris, 29. april 1930

? Je Chante Sous La Pluie Col DF48, Pathé 251278-2 (horisontal)

Opplysningene er hentet fra «Michel Warlop (integral)»:

<http://perso.numericable.fr/pcastera/Douai/WarlopDisco.htm>, 6. april 2015.

PARAMOUNT ORKESTERN: Gösta «Smyget» Redlig, Gösta «Chicken» Törnblad, tp /
Ragge Läth, tb / Tony Mason, as / Folke «Göken» Anderson, vl, a / Sune Lundwall, ts / Nisse
lind, p / Jean Paban, bj / Knut Lehman, sb / Anders Soldén, d.

? Tillie (Andersson) Columbia 8630

Forkortelser for platmerker

ACI Ace of Clubs (Decca-group LP) (UK)
Aco Aco (G-15000 series = UK; GA-20000 series = Australia)
AF Association Française des Collectionneurs de Disques du Jazz (France)
AG Association de Gramophilie (France)
AH Ace of Hearts (Decca-group LP) (UK)
AJ Anthologie du Jazz (LP) (France)
Alb Alberti (Germany)
AM American Music (USA)
Amb Edison Blue Amberol cylinder (USA)
Amp Ampersand (Australia)
Ang Angelus (Australia)
AOR American Odeon Record (USA export)
Ar Ariel Grand (UK)
AR American Record Company (USA)
ARC American Record Corporation (USA).
Are Aretino (USA)
Aur Aurora (Canada)
Aus Austral (Australia)
Auto Autograph (USA)
AV Aeolian Vocalion (USA)
BA Blue Ace (USA)
Ban Banner (USA)
BB Bluebird (RCA product, USA)
Bcst Broadcast (No prefix = UK; W prefix = Australia)
B-D Blu-Disc (USA)
Bel Beltona (UK)
Ber Berliner (USA, Canada, UK).
BM Bon Marche (Australia)
Bm Biltmore (USA)
BN Blue Note (USA)
BP Black Patti (USA)
Br Brunswick
BRS British Rhythm Society (USA)
BS Black Swan (USA)
BsB Busy Bee (USA)
BSt Blue Star (France)
Bwy Broadway (USA)
Cam Cameo (USA)
CC Collectors' Corner (LP) (USA)
Cdl Cardinal (USA)
Cel Celebrity
Cen Century (USA)
Ch Champion (USA)
Chat Chataqua (USA)
Chg Challenge (USA)
Cir Circle (USA)
Cl Clarion (USA)
Cli Climax (USA)
Clif Clifford (Australia)
Clm Coliseum (UK)
CM Chant du Monde (Switzerland)
Cnv Carnival (USA)
Col Columbia.
Com Commodore Music Shop (USA)
Con Connorized (USA)
Consol Consolidated (USA)
Cor Corona (Sweden)
Cq Conqueror (USA)

Cr Crown
C&S Chappelle and Stinette (USA)
Ct Cleartone (USA)
Cx Claxtonola (USA)
Dav Davega (USA)
Dec Decca.
DG Deutsche Grammophon (Germany)
Dia Diamant (Germany)
Dmd Diamond (USA)
Dn Dominion (UK)
Dom Domino (USA)
Duo Duophone (UK)
EBE Edison Bell Electron (UK)
EBM Eubie Blake Music (USA LP)
EBR Edison Bell Radio (8-inch, UK)
Ebs Everybody's (USA)
EBW Edison Bell Winner (UK)
Ed Edison discs
Eko Ekophon (Sweden)
El Electrola (Germany)
Eld Electradisk (USA)
Elec Electron (Australia)
Em Emerson (USA)
Emb Embassy (USA)
Emp Empire (USA)
ER Extreme Rarities (LP) (USA)
ES Elite Special (Switzerland)
Excel Excelsior
Fam Famous (USA)
Fed Federal (USA)
Film Filmophone (UK)
Fos Fossey's (Australia)
Gam Gamage (UK)
G&T Gramophone and Typewriter and Sister Companies
Gds Goodson (UK)
GG Grey Gull (USA)
Gl Gloria (Germany)
Gmn Guardsman (UK)
Gnl General (USA)
Gnt Gennett (USA)
GP Grand Pree (Australia)
Gra Grafton (UK)
GS Gennett Special (USA)
GT Golden Tongue (Australia)
GTJ Good Time Jazz (USA)
Gzl Gazell (Sweden)
Har Harmony (USA)
Her Herwin (USA)
HJCA Hot Jazz Clubs of America (USA)
HJL Hot Jazz League (USA)
Hg Harmograph (USA)
HMV His Master's Voice.
Hom Homochord
HoW Hit of the Week (USA)
HRS Hot Record Society (USA)
HT Hy-Tone (USA)
Hvd Harvard (USA)
Hwd Hollywood (USA)
Imp Imperial
I-S Ideal-Scala (UK)
JA Jazz Archives (LP) (USA)
JC Jazz Collector (UK)
JCB Jazz Club de Belgique (Belgium)
JCI Jazz Classic (USA)
JD Jazz Document (France)

Je Jewel (USA)
 JI Jazz Information (USA)
 JM Jazz Man (USA / UK)
 JP Jazz Panorama (LP) (USA)
 JR Jazz Records (USA)
 JS Jazz Selection (France)
 JSo Jazz Society (France)
 JT Jazz Time (USA)
 Kal Kalliope (German)
 KP Keith Prowse (UK)
 Kr Kristall
 LaB LaBelle (USA)
 LAR Lindström American Record (Germany)
 LC Library of Congress (USA)
 Leo Leonora
 Lev Levaphone (UK)
 Lin Lincoln (USA)
 Lk Lakeside (USA)
 LMS Liberty Music Shop (USA)
 Lon London
 LS Lucky Strike (Canada)
 Lyr Lyric (USA)
 Lyra Lyratone (USA)
 MacL Mac-Levin (USA)
 Mad Madison (USA)
 Maj Majestic (USA)
 Man Manhattan (USA)
 Marc Marconi Velvet Tone Record (USA)
 Max Maxxa (France)
 MB Music Box (USA)
 Md Melodisc (UK)
 Med Medallion (USA)
 Mel Melody (USA)
 Mem Memory (USA)
 Mer Mercury (USA)
 Met Metropole (UK)
 MF Mouldy Fygge (USA)
 Mf Mayfair (UK)
 Mic Microphone (Canada)
 Mit Mitchell (USA)
 Mon Monarch Record
 Mt Melotone series = Australia
 Mto Meloto (UK)
 MW Montgomery Ward (USA)
 Nac Nacional (Argentina)
 Nat National (USA)
 NML National Music Lovers (USA)
 NOM New Orleans Memories (France)
 Nord Nordskog (USA)
 NY New York (Denmark)
 Oct Octacros (UK)
 Od Odeon.
 OK OKeh
 Oly Olympic (USA)
 Oly(E) Olympic (UK).
 Op Operaphone (USA)
 Or Oriole.
 Ox Oxford (USA)
 P Pathe (vertical-cut) (France, UK, USA)
 PA Pathe Actuelle
 Pal Paling's (Australia)
 Pan Panachord
 No prefix = UK
 H- prefix = Holland
 P- prefix = Australia
 Par Parlophone.
 PC Palm Club (LP) (USA)
 Peer Peerless (USA)
 Pen Pennington (USA)
 Per Perfect
 Ph Philips Pha Phantasie Concert Record Phil
 Philharmonic (USA)
 Pic Piccadilly (UK)
 Pm Paramount
 Pol Polydor
 PRCSF Phonograph Recording Company of San
 Francisco (USA)
 Pt Puretone (USA)
 Pur Puritan (USA)
 Px Paradox (USA)
 Re Regal
 Res Resona (USA)
 RFW Real Fats Waller (LP) (USA)
 Riv Riverside (LP) (USA)
 Ro Romeo (USA)
 R-T Rich-Tone (USA)
 Rx Radiex (USA)
 RZ Regal Zonophone
 Sal Salabert (France)
 Sav Savoy
 SB Silver Bell (Sweden)
 Sc Scala (UK)
 SCI Swing Classics (USA)
 S-D Steiner-Davis (USA)
 SE Special Edition (USA)
 Ses Session (including Reissue) (USA)
 Sig Signature (USA)
 Sil Silvertone (USA)
 Spe Special (USA)
 Spm Supreme (USA)
 Spr Superior (USA)
 Spt Supertone (USA)
 SR Special Record
 Sst Sunset (USA)
 St Starr (Canada)
 Std Standard (USA)
 Stg Sterling (Canada)
 Sto Storyville (Denmark)
 Sup Supraphon (Czechoslovakia)
 Sun Sunshine (USA)
 Sym Symphonola (USA)
 Tel Telefunken
 Tem Tempo (UK)
 TMH The Music Hour (USA)
 Tpl Temple (USA)
 TR Top Rank (UK)
 Tre Tremont (USA)
 Tri Triangle (USA)
 TT Timely Tunes (USA)
 UHCA United Hot Clubs of America (USA)
 UI Ultraphon (Czechoslovakia-France-Germany)
 Uni United
 Us Usiba (Poland)
 UTD Up-To-Date (USA)
 Van Vanguard (USA)
 Var Varsity (USA)
 VD Van Dyke (USA)
 VF Velvet Face (UK)
 Vic Victor.
 VJM Vintage Jazz Mart (LP/EP) (UK)
 VJR Vinylite Jazz Reissues (USA)
 Voc Vocalion

Var Variety (USA)
Vita Vitaphone (Canada unless noted)
VT Velvet Tone (USA)
WP Westport (UK)
WRC World Record Club (LP) (UK)
WS Wax Shop (USA)
X Victor X Vault (EP / LP) (USA)
Zon Zon-O-Phone (Zonophone)